من شئون العالم العربى

بقلم الدكتور محمد عوض محمد

مسألة الأردن

فى الأسبوع الأول من أبريل وجه جلالة الملك حسين دعوة إلى جلالة الملك « سعود » ، وإلى الرئيسين « شكرى القوتلى وجمال عبد الناصر » لعقد اجتماع رباعى للنظر فى الشئون التى تهمُّ البلاد العربية ، وقد قبلت الدعوة ، ولم يبق إلا تحديد الموعد الملائم . . .

وقبل أن يتم الاتفاق على موعد الاجتماع بدأت أحداث فى المملكة الأردنية شغلت العالم العربى كله ، كما اهتمت بها دول العالم كبيرها وصغيرها ؛ وهى لذلك جديرة بأن نسجل هنا الأطوار التى مرّت بها بقدر ما وصل إليه علمنا .

وكان بدء هذه الأحداث استقالة وزارة السيد سليمان النابلسى فى العاشر من أبريل الماضى بناء على طلب جلالة الملك ، وقد جاء فى كتاب الاستقالة : « نزولا على رغبة جلالتكم كما أبلغها إلىّ رئيس الديوان الملكى السيد بهجت التلهونى أتشرف بأن أرفع لجلالتكم استقالة الوزارة » .

وقد أرسل جلالة الملك ردًّا بقبول الاستقالة ، وشكراً للوزارة على ما أدته للبلاد من خدمات ، وطلب من رئيس الوزراء وزملائه أن يظلوا فى مناصبهم حتى يتم تأليف وزارة جديدة. . . وقد أخذ الناس يتكهنون بالأسباب التى دعت إلى طلب الاستقالة ، وذكر غير واحد من الكتّاب أن الملك لم يوافق على كثير من مقترحات الوزارة ، وبخاصة موضوع تبادل التمثيل الدبلوماسى مع الاتحاد السوفيتى .

وزعم مراسل التيمس السياسى أن هذا التطور كان منتظراً ، وأن الملك كان على خلاف مع رئيس وزارته منذ أوائل فبراير الماضى حول السياسة التى تتبع نحو الدول الشيوعية ، وأنه طلب من الوزارة فى ٢ من فبراير أن تضع حدًّا للدعاية الشيوعية . . . ثم هدأت الأمور قليلا ، ولكن الوزارة أعلنت فى ٣ من أبريل أنها تنوى تبادل التمثيل السياسى مع الاتحاد السوفيتى وفتح سفارة فى موسكو . هذا ما زعمه مراسل التيمس ، كما ورد فى عدد يوم ١١ من أبريل . وقد أضاف إلى ذلك بعض الخرافات الخاصة بأزمة اقتصادية تتعرض لها المملكة الأردنية بعد انتهاء الإعانة البريطانية فى نهاية ذلك الشهر .

ولا بد من الإشارة إلى أن هذه الأزمة الوزارية قد حدثت فى وقت وجود مستر جيمس رتشاردز فى الشرق الأوسط ، وهو الخبير الذى أرسله الرئيس الأمريكى لكى « يشرح » لحكومات هذه الأقطار مشروع الرئيس أيزنهاور . وقد سبق للحكومة الأردنية أن وجّهت الدعوة إلى المستر رتشاردز لزيارتها ، وكانت تلك الزيارة وشيكة الوقوع ، ولم يكن هنالك اختلاف حول هذ الزيارة قبل الأزمة الوزارية ، والأرجح أنه لم تكن بين الأمرين صلة .

طلب جلالة الملك حسين من الدكتور حسين الخالدى تأليف وزارة جديدة ، وقد وصفت التيمس الخالدى بأنه « لاجئ » فلسطينى ووطنى « متطرف » ، وقد سبق له تقلد منصب الوزارة مراراً . وأن من أقرب الرغبات إلى نفسه أن يحقق قرار الأمم المتحدة الصادر فى سنة ١٩٤٩ بإعادة اللاجئين إلى بلادهم ، وتعويض

من يرفضون العودة ؛ وهو عدو لدود لمشروع جونستون لاستغلال مياه الأردن بالاشتراك مع إسرائيل ، وقد سبق له أن نفي إلى جزر سيشيل سنة ١٩٣٧ فى عهد الانتداب البريطانى ، وكان من ألد أعدائه ، ولكنه الآن شيخ فى الثالثة والستين ، ويمتاز بالاعتدال والاتزان .

وحاول الدكتور الخالدى أن يتفاهم هو والأحزاب على تأليف وزارة جديدة ، فلم يصب نجاحاً فى جهوده . وعلى أثر ذلك طلب جلالة الملك حسين من السيد عبد الحليم النمر أن يقوم بتأليف الوزارة ، وهو وزير الداخلية والدفاع فى الوزارة المستقيلة ومن زعماء الحزب الوطنى الاشتراكى الذى يرأسه السيد النابلسى . ويبدو أن السيد النمر بذل جهداً كبيراً لكى يؤلف وزارة جديدة تتمكن من مواجهة الموقف ؛ ولذلك اشتملت مقترحاته على عدد من الشخصيات ذات النفوذ لدى مختلف الأحزاب ، غير أن جهوده لم تلق النجاح المرجوّ ، واضطر إلى أن يلتمس من جلالة الملك إعفاءه من تأليف الوزارة .

وأخذت الأزمة تتعقد بسبب قيام مظاهرات فى العاصمة وغيرها من المراكز الرئيسية ولا سيما فى غربى الأردن ، وقد نشرت التيمس فى عدد يوم ١٥ من أبريل صورة لمظاهرة فى شوارع عمان قام بها الطلاب ، وفى أيديهم لوحة مكتوب عليها : « لا فراغ فى بلاد العرب » ؛ وهذا يدل على أن المتظاهرين كانوا يعبّرون عن رأيهم فى مشروع أيزنهاور ، والأرجح أن هذه الصورة سابقة للأزمة الوزارية .

أما الأزمة الوزارية نفسها فقد قيل فى تعليلها أشياء كثيرة أهمها أن حكومة النابلسى رأت أن تُقيل أو تحيل إلى المعاش عدداً من كبار الموظفين زعمت التيمس أنه يبلغ العشرين ، منهم مدير الأمن العام ووكيل وزارة الأشغال ، والدكتور يوسف هيكل السفير السابق فى لندن وباريس . والذين يؤيدون هذا الرأى يزعمون أن الوزارة قد طلب منها الاستقالة وهى بصدد تنفيذ تلك الإجراءات مع إضافة أسماء جديدة ، وهذه الفكرة هى التى دعت بعض الكتّاب إلى الظن بأن الأزمة داخلية ، ولا تمتُّ بصلة إلى السياسة العربية والخارجية .

كانت صعوبة تأليف الوزارة راجعة إلى أن الحزب الوطنى الاشتراكى الذى يرأسه السيد سليمان النابلسى له فى البرلمان ١٤ مقعداً من ٤٠ ، وهو أكثر الأحزاب أعضاء فى البرلمان .وقد ألف الرئيس النابلسى وزارته بتأييد من حزب البعث ، وحزب الجبهة القومية .

وفى يوم السبت ١٣ من أبريل — بعد قيام الأزمة بنحو أربعة أيام — جرى الحادث الخطير الذى وصف فيما بعد باسم حادث الزرقاء . وفى ذلك اليوم غادر البلاد اللواء على أبو نوار رئيس أركان حرب الجيش وذهب إلى دمشق ، وعلم جلالة الملك أن نزاعاً قام بين وحدات من الجيش فى الزرقاء حيث يعسكر قسم كبير من الجيش على بعد بضعة أميال إلى الشمال من عمان ، عند ذلك انتقل الملك نفسه فى منتصف الليل إلى الزرقاء ، فكان لزيارته الفجائية أثرها فى الفريقين المختصمين ، وساد الهدوء بينهما ، وعاد الملك فى الساعات الأولى من صباح الأحد إلى قصره بعمان .

وفى يوم الأحد المذكور دعا الملك عدداً كبيراً من الوزراء ورؤساء الوزراء السابقين وبعض ذوى المكانة للمشاورة والمداولة فى الموقف ، وكان الملك حسين قد طلب من السيد سعيد المفتى تأليف الوزارة ، ولكن شيئاً فى هذا الاتجاه لم يكن قد تم بعد ، ويبدو أن هذا الاجتماع فى القصر كان له أثره فى تلطيف حدة الموقف ولو بصفة مؤقتة ، واتجه الرأى مرة أخرى إلى إسناد رياسة الوزارة إلى الدكتور حسين الخالدى ، وقد تم تأليف الوزارة فى يوم ١٦ من أبريل ، واشترك فيها بعض رؤساء الوزارات السابقين ، منهم السيد سليمان النابلسى ، وسعيد المفتى ، وفوزى الملقى ، كما اشترك فيها عدد من المستقلين . . . ولم يشترك فيها رئيس حزب البعث عبد الله

الرماوى ولا السيد النمر ، وقد تقلد سليمان النابلسى منصب وزير الخارجية فى الوزارة الجديدة .

وفى اليوم نفسه حيّا جلالة الملك وزارته الجديدة ، وألقى مساء يوم ١٧ خطاباً حماسيًّا أكد فيه أن المملكة الأردنية لا تزال على عهدها فى الابتعاد عن الأحلاف الأجنبية وأنها حريصة على تعاونها مع شقيقاتها العربية ، وإصرارها على مقاومة الصهيونية والاستعمار ؛ ولا شك أن هذا الخطاب كان له وقع حسن ، وأحس العالم العربى كله ارتياحاً واغتباطاً بأن القطر الأردنى قد عاد إليه كل هدوء واستقرار . . .

غير أن دعاة الفتنة الاستعمارية لم يكن يحلو لهم أن يسود الهدوء وأن تستقر الأمور فى أى بلد عربى ، وبخاصة شرقى الأردن ؛ لذلك نرى بالتيمس فى يوم ١٨ من أبريل مقالا افتتاحيًّا تقول فيه : « إن الأردن دولة مصطنعة ، يتوقف بقاؤها على نظام داخلى شديد وعلى تسامح جيرانها ، ولا يدرى أحد : إلى متى تبقى الحكومة التى كوّنها الملك بالأمس ؟ . . . » ويمضى المقال بعد ذلك فى نفث سمومه ، ولم يتورع كاتبه من أن يتكهن للأردن بمصير سيئ إذا ما اضطرب حبل الأمور ، فيقول : « إنه فى حال فقد التوازن الداخلى — لا بد أن يحسب حساب لتدخل كل من العراق وإسرائيل : فأما العراق فليس من المحتمل أن تقبل توسع سورية على حدودها الغربية ، وأما إسرائيل فعلى الرغم من كل ما تنادى به من عدم رغباتها فى التوسع — لن تستطيع مقاومة « الإغراء » بالتمدد إلى نهر الأردن ، ليكون حدًّا طبيعيًّا لها ! . »

بمثل هذا الإرجاف الدنىء تتدخل فى الموقف جريدة التيمس لسان حال الاستعماريين البريطانيين ، ولا يمكن أن يكون لمثل هذا المقال من هدف سوى إثارة الفتنة ، وتحطيم معنويات الشعوب العربية ؛ وليس هو مجرد مقال يكتب ، بل هو عنوان الخطة التى يبيتها الاستعمار ، والسياسة التى يرسمها ! ومع ذلك فمن الجائز أن يكون الاستعماريون البريطانيون الذين أكرهوا على مغادرة الأردن قد عزّ عليهم أن تستقيم أمور المملكة بعد خروجهم ، وأن يُثبت ذلك أن الاستعمار لم يكن سوى كابوس يعوق الشعب الأردنى ، ويحول دون تقدمه ، فأرادوا بإرجافهم أن يعبّروا عما فى صدورهم من غيظ وكمد !

ومهما يكن من أمر فإن وزارة الدكتور حسين الخالدى لم تبق سوى بضعة أيام ، ثم رفعت استقالتها فى الخامس والعشرين من أبريل ، وخلفتها وزارة جديدة برياسة السيد إبراهيم هاشم ، وخشى الملك أن يتطور الموقف تطوراً سيئاً ، فأصدر مراسيم بحل الأحزاب وإعلان الأحكام العرفية ، وتبع ذلك إجراءات تحد من الحريات العامة ، ثم أخذت هذه الإجراءات تخف حدتها بالتدريج .

ويبدو أن جلالة الملك لم يكن راضياً عن سياسة بعض الأحزاب ، وكان مدركاً أن الإجراءات التى اتخذها تعد استثنائية ؛ ولذلك ألقى خطاباً فى اليوم نفسه يشرح فيه الظروف التى دعته إلى اتخاذها ؛ بدأ خطابه بشكر الشعب الأردنى ، وأشار إلى المواقف المجيدة التى وقفها هذا الشعب فى الأزمة العصيبة ، وأبدى اقتناعه بأن هذه الأزمة الطارئة من صنع قلة من الوطنيين اتهمهم بالاتصال بجهات خارجية ، ثم قال : « أين كانت هذه القلة يوم كُتب علىّ أن أضطلع وحدى بمسئولية تحقيق سيادتك واستقلالك ، ويوم خلعتُ من جيشك الباسل سيادة الأجنبى ، وجعلته جيشاً عربيًّا خالصاً لك وللعرب؟»

واتهم الملك الأحزاب بالخور حين عزم على خوض القتال يوم العدوان الغادر على مصر الشقيقة ، فعارضته الأحزاب فى ذلك ، وأرسلت إليه رسلا من الأجانب لكى يثنوه عن عزمه !

ثم تحدث عن الاجتماع الأخير لملوك العرب ورؤسائهم فى القاهرة ، وقال : إن الاجتماع أسفر عن وحدة الكلمة ، وإن الأردن كان فى مقدمة الداعين لتحقيق الوحدة بعد

أن منّ الله عليه بالتحرر من الاستعمار ، وإلغاء المعاهدة الأردنية البريطانية ، وإبرام ميثاق التضامن العربى .

وقال جلالته : « إننى وقفتُ إلى جانب مصر منذ إعلانها تأميم القناة ، وفى كل مرحلة من مراحل النضال العربى المصرى ؛ حتى لقد أنذرت السفير البريطانى فى عمان بأن قوّاتى ستقوم بتدمير الطائرات البريطانية والقواعد فى الأردن إذا استعملت تلك القواعد فى الهجوم على مصر ، أما ما تزعمه وتدعيه الحكومة السالفة عن موقفها من مشروع أيزنهاور فإنها هى التى وجهت الدعوة إلى مبعوث الرئيس الأمريكى فى الشرق الأوسط ليزور الأردن . . . ونود هنا أن نؤكد أننا عقدنا العزم على أنه ليس من سياستنا توجيه الدعوة إلى مندوب الرئيس الأمريكى لزيارة بلادنا ، وأن نكذب أيضاً أننا نستقبل هذا المشروع !

من هذه العبارات يبدو جليًّا أن الأزمة الطارئة هى فى جوهرها أزمة داخلية ، وأنه لو تركت الأمور إلى الشعب الأردنى وإلى أولى الأمر منه فإنها كانت لا تلبث حتى تعود إلى الهدوء والاستقرار ، غير أن كثيراً من الشئون الداخلية لقطر من الأقطار قد تثير العالم الخارجى ، وتدفعه إلى التساؤل أو التدخل فيما لا يعنيه ، أو على الأقل فيما لا يعنيه إلا من بعيد . وهذه الحال نجدها فى معظم جهات الشرق الأوسط ، لا فى المملكة الأردنية وحدها .

لذلك لم يكن باعثاً على الدهشة أن المسألة الأردنية بالرغم من أنها داخلية ومن اختصاص الأردن شعباً وحكومة — قد استرعت أنظار عدد كبير من الدول ، فكان لهذه الأزمة صدى قوى خارج حدود الأردن . ويمكننا أن نميّز أنواعاً مختلفة لهذا الاهتمام بما يجرى فى الأردن .

فهنالك الدول العربية شقيقات الأردن ، وهى تؤلف جسماً الأردنّ عضوٌ من أعضائه ، وليس مما يقبله العقل ألا يحس الأعضاء ما قد يصيب أحدها من ألم ووصَب ؛ ولذلك رأينا الرئيس شكرى القوتلى ينتقل إلى القاهرة ، ثم يسافر إلى مكة ، ثم يعود إلى القاهرة فى يقظة عظيمة ونشاط محمود ، لا يدفعه إلى ذلك سوى غيرته على أن يظل الأردن متمتعاً بحرّيته واستقلاله . ولو كان الأمر كله مقصوراً على الدول العربية ما كان هنالك أى سبب لأن ينزعج أحد بسبب ما يجرى فى الأردن .

ولكنّ عدوًّا لئيما يتربص بالأردن الدوائر ، حدودُ بلاده ملاصقةٌ لحدود الأردن ، ولا يحاول أن يخفى أن أدنى أمانيه أن يسطو على الأردن كما سطا على فلسطين ، وأن يطرد سكانه إلى الصحراء ، وهذا العدو اللدود الذى لا يعرف ذمة ولا يرعى عهداً — يلقى تأييداً وتحريضاً من دول مثل بريطانيا وفرنسا ، أقصى أمانيها أن تسود الفوضى بلاد الشرق الأوسط التى طردت منها ، وأقصيت عنها ؛ فلعلها فى وسط هذه الفوضى أن تظفر ببعض ما فقدت ، أو أن تنعم بشعور الشامت فى الدول العربية التى طردتها ، وطهرت البلاد منها ؛ فاهتمام الصهيونيين بما يجرى فى الأردن هو اهتمام الذئاب الضارية التى تتحين الفرصة لكى تنقض على فريستها ، وهى ترجو أن تكون هذه الفرصة مواتية بحيث تجعل الانقضاض والاغتيال يتمان بسرعة ويسر بين غمضة عين وانتباهتها ! ويجب أن تتميز تلك الفرصة بنزاع داخلى عنيف بين طوائف الشعب الأردنى نفسه ، كما تمتاز بنزاع بين الدول العربية نفسها بحيث يشغلها هذا النزاع عن التفكير فى هجمة الذئاب الضارية وانقضاضها على فريستها !

ذاك إذن هو وجه اهتمام إسرائيل بما يجرى فى الأردن ، ولو حدث ، لا قدّر الله ، أن توسعت إسرائيل فضمت البقية الباقية من فلسطين ، تدفعها لذلك مطامعها الأشعبية ، وتدفعها وتؤيدها فرنسا وبريطانيا — لأدى ذلك من غير شك إلى نكبة تحل بالعالم العربى ، وكارثة وخيمة العاقبة . . .

واهتمت حكومة الولايات المتحدة أيضاً بما يجرى فى المملكة الأردنية . . . وقد سبق لتلك الحكومة أن أعلنت ما يسمى مشروع أيزنهاور للشرق الأوسط ،

ولا بد لنا أن نذكر أن هدف هذا المشروع إبعاد النفوذ الشيوعى عن الشرق الأوسط ، ومساعدة حكوماته عسكريًّا واقتصاديًّا إذا طلبت ذلك . ولأن هذا المشروع حديث الولادة فإن الأزمة الأردنية كانت الحادث الأول الذى تمتحن فيه تلك السياسة الأمريكية التى يتضمنها المشروع ؛ لذلك اهتمت حكومة الولايات المتحدة بحوادث الأردن ، ولكنها تنفيذاً لذلك المشروع أو على الأقل تنفيذاً لروحه — لا بد أن يكون هنالك أمران : خطر شيوعى أو خطر ازدياد النفوذ الشيوعى ، و « طلب » رسمى تتوجه به الحكومة الشرعية ملتمسة فيه المساعدة الأمريكية .

لا بد إذن من توافر هذين الشرطين : وليس من الضرورى بالنسبة لأمريكا أن يكون هنالك خطر شيوعى جدّى ، بل يكفى أن ترى الحكومة الشرعية للبلاد أن مثل هذا الخطر محتمل ، وهكذا يكون كافياً لأن « تهتم » أمريكا ، ويهتم مشروع أيزنهاور للشرق الأوسط بأن يرد إلى حكومة الولايات المتحدة طلب من الحكومة الشرعية لأى قطر فى الشرق الأوسط أو ما تعتبر حكومة الولايات المتحدة أنها الحكومة الشرعية لذلك القطر ، فكان يكفى إذن تدخُّل الولايات المتحدة فى شئون الأردن أن تتسلم دعوة تتضمن طلب المساعدة .

ولا بد لنا أن نفترض أن مثل هذا الطلب قد وجه إلى الحكومة الأمريكية ؛ وقد أجمعت الصحف الأمريكية على أن مثل هذا الطلب قد ورد فعلاً من الملك حسين ، فاستجاب له الرئيس أيزنهاور فوراً .

ونلاحظ ملاحظة عابرة أن مندوب الرئيس أيزنهاور فى الشرق الأوسط « جيمس رتشاردز » لم يحضر إلى الأردن ليشرح مشروع أيزنهاور ، وتبرأ الملك حسين فى خطبته يوم ٢٥ من أبريل من أن يكون قد أشار بتوجيه دعوة إلى هذا المندوب ليزور الأردن ، كما أعلن جلالته أنه لم يقبل هذا المشروع ؛ ولذلك لا بد لنا أن نعتبر أن طلبه المساعدة الأمريكية لم يكن طلباً يقصد به تطبيق مشروع أيزنهاور ، بل كان مستقلاً عن هذا المشروع . ولعل مثل هذا الطلب كان سيقدم على كل حال فى مثل هذه الظروف سواء أكان هذا المشروع موجوداً أم معدوماً ... غير أن الصحافة ومعها الرأى العام الأمريكى لم يفتهما أن تدركا أنه لولا مشروع أيزنهاور ما أمكنت الاستجابة لرغبة ملك الأردن بهذه السرعة وعلى هذه الصورة ؛ فإن المساعدة المالية والعسكرية التى بادرت أمريكا بتقديمها للحكومة الأردنية هى المساعدة التى نص عليها مشروع أيزنهاور ؛ ولذلك كان الاهتمام الأمريكى بمسألة الأردن فى نظر الشعب والحكومة الأمريكية تطبيقاً لمشروع أيزنهاور فى الوقت الذى يتبرأ فيه جلالة ملك الأردن من ذلك المشروع ، ويعلن أنه غير راض عنه !

غير أن حكومة أمريكا أعلنت أنها لا ترى بأساً فى إعلان جلالة الملك حسين سخطه على مشروع الرئيس أيزنهاور ، ولعلها حينما أعلنت ذلك كانت تعنى أن ما يهمها هو الجوهر لا العرض ، وأن هنالك ظروفاً من سخط الشعب الأردنى على المشروع تجعل جلالة الملك حسين محقًّا فى إعلان سخطه عليه أيضاً .

أعلن الرئيس أيزنهاور اهتمامه بأمر المملكة الأردنية بأن وجه إلى حكومة إسرائيل إنذاراً بألا تحاول الصيد فى الماء العكر ، وحذّرها أى تدخل فى شئون الأردن ، أو أى اعتداء على حدوده انتهازاً للحالة السياسية التى تسوده . وكان هذا الإنذار الأول إجراء يستطيع الرئيس أن يقوم به دون حاجة إلى الالتجاء إلى مشروع أيزنهاور ، بل يكفى توجيه مثل هذا الإنذار فى حدود الإعلان الصادر فى عام ١٩٥٠ من كل من بريطانيا وفرنسا وأمريكا باحترام حدود الهدنة ؛ فإن أمريكا أعلنت أنه بالرغم من الحملة الغادرة على مصر لا تزال حكومتها متمسكة بشروط ذلك الإعلان .

فلو أن هذا هو الإجراء الوحيد الذى اتخذه الرئيس أيزنهاور — لكان ذلك إجراء يسيراً ، ولكنه لم يلبث أن

اتخذ إجراءات أخرى تنطوى على تقديم مساعدات ضخمة عسكرية ومالية ، وذلك أمر يعجز الرئيس دستوريًّا عن القيام به لولا موافقة البرلمان الأمريكى على مشروع أيزنهاور .

لذلك أعلن الرئيس أيزنهاور أن استقلال الأردن أمر حيوى ، وأن حكومة الولايات المتحدة لن تسمح بأن يمس هذا الاستقلال بأية صورة كانت ، ووجهت الحكومة الأمريكية إنذاراً جديداً لإسرائيل ؛ فقد كان من الواضح أن الإنذار الأول لم يلق من الصهيونيين التقدير الذى كانت تريده واشنطن ؛ فقد أعلنت وزيرة خارجية إسرائيل أنه لن يكون هناك تدخل من جانب إسرائيل إلا إذا تدخلت دولة عربية أخرى أيا كانت هذه الدولة . وأمريكا التى تعرف تماماً ما انطوى عليه الصهيونيون من الخداع واللؤم — لم تجد بدًّا من أن توجه إنذاراً آخر فى لهجة أشد إلى عصابات تل أبيب . وقد أبلغت الدول العربية رسميًّا ما أعلنته أمريكا من أن استقلال الأردن أمر حيوى ، ومثل هذا القول هو تحصيل حاصل بالنسبة للدول العربية ، وهى أشد حرصاً على استقلال الأردن من أى دولة من الدول فى أية قارة من القارات! .

وشفعت أمريكا إعلانها هذا بأمر أصدرته إلى الأميرال براون قائد الأسطول الأمريكى السادس بأن يتحرك بأسطوله إلى الجانب الشرقى من البحر المتوسط . ويتألف هذا الأسطول الأمريكى السادس من حاملة الطائرات الضخمة فورستال (٦٠,٠٠٠ طن) ، ومن المدرعة وسكنسن (٤٥,٠٠٠ طن) ومن حاملة طائرات أخرى أقل حجماً ، وعدد من الطائرات الثقيلة وعدد كبير من المدمرات وناقلات الجنود والبترول ونحو ذلك . والأسطول فوق ذلك مزوَّد بالقنابل الذرية إذا دعت الحاجة لاستخدامها . وكان الأسطول موزعاً فى موانى فرنسا وإيطاليا ، وبحارته يسرحون ويمرحون فى مصايف الرفييرا ، فصدر الأمر بجمعهم فوراً من الحانات ودور اللهو ، فلم يلبثوا أن حشدوا على ظهور سفنهم ، وتحرك الأسطول إلى شرقى البحر المتوسط ، ولم يكن بدٌّ من أن يكتفى الملاحون بملاهى لبنان ويستبدلوها بما خلفوه وراءهم فى نيس ومنت كارلو ومرسليا ونابولى ، واستقبلت بيروت الزوار أحسن استقبال ؛ وبذلك أصبحوا على مقربة مما كانت أمريكا ترى أنه منطقة « خطر » . . .

هذا هو الإجراء العسكرى الذى قامت به أمريكا ، وفيه ما يكفى ردع الصهيونيين من أن يصيدوا فى الماء العكر ؛ ولكن أتستطيع أمريكا أن تقوم بإجراء رادع فعلا ضد إسرائيل إذا ما تحرجت الأمور وأقدمت عصاباتها على ارتكاب عدوان جديد ؟ نرجو ألا يحدث أمر تمتحن فيه أمريكا مثل هذا الامتحان العسير ، ثم يبدو عجزها أمام المرجفين الصهيونيين فى داخل الولايات المتحدة وخارجها .

أما الإجراء المالى فيبدو أن الاتفاق قد تمَّ على تقديم مساعدة عاجلة من أمريكا مقدارها خمسة عشر مليوناً من الدولارات . ولا شك أن هذا المبلغ سيؤخذ من الاعتماد المقرر لمساعدة دول الشرق الأوسط فى ظل مشروع أيزنهاور ، ومقداره ٢٠٠ مليون من الدولارات .

أما الاتحاد السوفيتى فإنه أيضاً اكتفى بالتحذير من أن يمس استقلال الأردن بسوء، ولكنه لم يرسل أسطولا ولا قوات برية أو جوية . وعلى الرغم من الشائعات التى تشير بأن هنالك بعض الخبراء فى سورية — ليس هنالك أى شاهد جدى بأن الاتحاد السوفيتى قام بأى إجراء يشتمُّ منه التدخل ولو من بعيد فى هذه الأزمة .

ومع أن الأزمة الطارئة كانت فى الأردن فقد رأت الحكومة التركية أن تحشد جيشاً على حدود سورية ، وزعمت بعض صحف أمريكا (نيوزويك) الصادرة فى ٦ من مايو أن تركيا فعلت ذلك بإيعاز من حكومة الولايات المتحدة الأمريكية كوسيلة لإنذار سورية بالامتناع عن التدخل فى الأردن . ونحن نرجو مخلصين

أن تكون هذه الصحيفة كاذبة فى زعمها ، ولن تكون هذه المرة الأولى التى ترتكب فيها الكذب والتضليل صحف أمريكية تدعى أنها على الحياد ، وأن همها أن تتوخى الحقيقة وتعلنها للناس !

وهنالك مصلحة واحدة مادية لأمريكا فى الأردن ، وهى خط البترول المسمى « تابلين » ، الآتى من شرقى الجزيرة العربية ؛ إذ يخترق المملكة الأردنية إلى أن ينتهى إلى البحر المتوسط فى صيدا بلبنان ، وهذا هو خط الأنابيب الوحيد الذى لم يمس بسوء بسبب العدوان الغادر على مصر ، لأن الشركة المختصة (آرامكو) تعهدت ألا ترسل البترول السعودى إلى أية دولة من الدول المشتركة فى ذلك العدوان ، ولكنا لا نظن أن هذه المصلحة الأمريكية تبرِّر قيام أمريكا بتحريض تركيا على حشد جيوش على حدود سورية .

وهناك ظاهرة عجيبة نذكرها فى ختام هذا المقال ، وهى أن صحف أمريكا قد أسرفت أشد الإسراف فى وصفها لما قامت به أمريكا من نقل الأسطول السادس إلى بيروت بدل نابولى ومرسيليا ، ومن إعلانها أن استقلال الأردن أمر حيوى . . . ومع التسليم بأن مما يبعث الاطمئنان أن تعلن أمريكا حرصها على أن يظل الأردن متمتعاً بحرِّيته واستقلاله . . . فإن المقالات الرنانة التى وصفت فيها الصحف الأمريكية هذا الإجراء بأنه نصر عظيم لأمريكا وهزيمة ساحقة للشيوعية الدولية — لا تعدو أن تكون ضرباً من الهوس والهستريا .

إن الدولة الوحيدة التى كانت وما برحت تضمر العدوان للأردن هى دولة الصهيونية المدللة ربيبة أمريكا . ولا شك أن العصابات الصهيونية قد تألمت لما أعلنته أمريكا من حرصها على استقلال الأردن ، ومن حشدها الأسطول السادس بالقرب من مياه حيفا وتل أبيب . . . فالحركة الأمريكية لم يتألم لها أحد سوى إسرائيل ، غير أن الصحف الأمريكية لم تجد بدًّا من أن تحشر الشيوعية الدولية فى الأمر ؛ حتى تخلق ارتباطاً بين عمل أمريكا وبين مشروع أيزنهاور .

* * *

هذه خلاصة للجوانب الرئيسية وللأوضاع المعقولة للمسألة الأردنية كما بدت وقت كتابة هذا المقال ، وقد تتطور المسألة أو تجدّ أوضاع جديدة ، ولكنها لا ينتظر أن تغير من جوهر الموضوع شيئاً .

قناة السويس

شهد الشهر الماضى انتظام الملاحة فى قناة السويس بعد أن عطلها العدوان الثلاثى على مصر أكثر من خمسة أشهر ، وعادت السفن إلى استخدام القناة بدل اللف والدوران حول رأس الرجاء الصالح . . وقد يكون من المفيد أن نقف لحظة لنعرض الخطوات التى تمت بها هذه المرحلة الأخيرة :

كان المعتدون الآثمون يعلمون تمام العلم أن مشكلة القناة توشك أن تحل بالمفاوضة وبالاتفاق بين الجهات « المختصة » . . . ولكنهم لم يكونوا يريدون أن تحل تلك المسألة بالمفاوضة والاتفاق ، بل كانوا يريدون القهر والتحكم وإملاء الشروط ، والاستبداد بشئون الملاحة فى القناة .

كذلك كان المعتدون يعلمون تمام العلم أن العدوان سيعطل الملاحة فى القناة ، يعلمون هذا علم اليقين ، وأن هذا التعطيل سيدوم بضعة أشهر ، ولكن إيدن أكد للفرنسيين — كما جاء فى كتاب المراسلَين الأخوين « برومبرجيه » — أن أمريكا ستمد المعتدين بالبترول اللازم . . .

وقد سجل همرشيلد فى كتابه « السرى » الذى أرسله إلى وزير خارجية مصر فى ٢٤ من أكتوبر سنة ١٩٥٦ كيف تقدمت المفاوضات بشأن القناة وقاربت النهاية ، كما سنرى عندما نعرض لهذا الكتاب . . . ولكن لم يكن

من برنامج السياسة العدوانية أن يتم الاتفاق ، فتزول بذلك الحجة التى أرادوا أن يحتجوا بها لارتكاب العدوان !

لذلك حدث العدوان ، وتعطلت الملاحة فى القناة ، ونشأت مشكلة أجلُّ خطراً من مشكلة الملاحة الدولية ، ألا وهى مشكلة السلام العالمى والأخلاق الدولية ، ووجود دول لا تزال إلى اليوم تفكر بعقول القرن التاسع عشر !

ولم يكن بدٌّ من أن يتفرغ العالم لحلّ هذه المشكلة الكبرى أولا ، وأن تحتل هى المكان الأول . إن هذه الجريمة الشنيعة لا يمكن أن تزول آثارها جميعاً ، ولكن بعض تلك الآثار ينبغى أن يمحى . فارتدّ المعتدون إلى ديارهم بالخزى والعار ، وتم إجلاؤهم عن أرض مصر . وبدأ العمل فى جد ونشاط لتطهير القناة من آثار المعتدين فتمّ هذا العمل فى شهر أبريل الماضى .

ولكن الدول التى ارتكبت العدوان الآثم أرادت أن تملى شروطاً عجيبة لاستئناف الملاحة فى القناة ، وقررت أن هذه المشكلة يجب أن تحل على دفعتين : الأولى حلٌّ مؤقت يتقرر فوراً ، والأخرى : حلٌّ دائم لا بأس أن يطول فيه الأخذ والرد . . . ويجب أن يكون الحل المؤقت مجحفاً بمصر ، ولا يخلو من إذلال لها ؛ لأن الأعداء وإن جلوا عن مصر — لم تزل عقلية العدوان الدنىء هى التى تتحكم فى عقولهم وأعمالهم .

لذلك جاء الحل « المؤقت » عجيباً غاية العجب . وقد اشتركت فيه كلٌّ من بريطانيا وفرنسا ، وانضمت إليهما أمريكا . وإن كنا لا نستطيع أن نتهمها بأنها هى التى ألفت نص هذا المشروع : وخلاصة هذا الحل أن تدفع رسوم القناة للبنك الدولى ، وهذا البنك يقسم هذا المبلغ قسمين متساويين : الأول يسلم للهيئة المصرية التى تتولى إدارة القناة ، والآخر يودع فى رصيد خاص لنفقات الصيانة والتوسع والإصلاح من جهة ، وتعويض الشركة والمساهمين من جهة أخرى . . .

ذلك هو الاقتراح الذى وصف به بأنه « مؤقت » ، طبقاً للمثل الشهير : « لا شىء أكثر دواماً من المؤقت » . وكل عاقل حتى فى أوروبا لم يدهش حين أبت مصر أن ترضى بهذا الحل . . فتسامح الساسة الغربيون ، وتظاهروا بالتساهل وبالاحترام لرغبة مصر ، وقبلوا أن تتولى هى جمع الرسوم ، فتحتفظ بنصفها ، وتودع النصف الآخر البنك الدولى ، غير أن هذا الحل أيضاً لم يلق قبولا لدى أولى الأمر فى مصر .

ولم ترد مصر أن تقف من هذا الأمر موقفا سلبيا : ففى يوم ١٨ من شهر مارس الماضى عرضت على السكرتير العام للأمم المتحدة خطة للملاحة فى القناة ترضاها مصر ، وتضمن حقوق جميع الدول ، وقد أبلغت مصر السلطات الأمريكية هذه الخطة أيضاً .

كان قرار مجلس الأمن فى ١٣ من أكتوبر من العام الماضى يقضى بأن ترسم مثل هذه الخطة بالاتفاق بين مصر من جهة وكل من بريطانيا وفرنسا من جهة أخرى ، ثم حدث العدوان الغاشم ، وانقطعت العلاقات بين مصر والدولتين الآثمتين ؛ ولذلك لم يكن بدٌّ من أن تنفرد مصر بإعداد هذه الخطة التى طلب إعدادها مجلس الأمن ، ورأت مصر بالرغم من ذلك أن تتصل بالسكرتير العام للأمم المتحدة أولا وبوزارة الخارجية الأمريكية لكى تعرض عليهما تلك الخطة ، وهكذا التزمت مصر الأساليب الدبلوماسية فى الوصول إلى نتيجة مرضية للجميع دون الالتجاء إلى التهويش والدعاية ، بل ظلت رياسة الحكومة المصرية ووزارة خارجية تناقش فى هدوء كل اقتراح يرد من أمريكا ، وتبذل جهدها لتجعل المشروع مستساغاً إلى أبعد الحدود ... ويبدو — وإن كان هذا لم يقله أحد — أن هذه المداولات ، بعد أن دامت مدة تقرب من الشهر — أقنعت حكومة أمريكا بأن الخطة المقترحة خطة طيبة ، وجديرة بأن توضع موضع التنفيذ ؛ وهكذا انتهت المفاوضات فى نحو ٢١ من أبريل ، واتفقت مصر وأمريكا على أن تأخذ هذه المقترحات الصبغة الدولية بأن تودع وتسجل

فى الأمم المتحدة على أنها وثيقة دولية ملزمة لمصر ولكل من يقبلها من الدول التى تقطع سفنها القناة .

وهكذا أبلغت مصر الأمانة العامة للأمم المتحدة فى يوم ٢٣ من أبريل سنة ١٩٥٧ وثيقة جديدة هى بمثابة شرح وإيضاح للمذكرة التى سبق إرسالها فى ١٨ / ٣ / ١٩٥٧ والتى تضمنت « القواعد الأساسية » بشأن قناة السويس والترتيبات الخاصة بتشغيلها . ومع أن الوثيقة الصادرة فى ٢٣ من أبريل لا تعدو أن تكون مجرد شرح وتفسير للمذكرة الصادرة فى ١٨ من مارس ؛ فإن هذا الشرح والتفسير له خطره ؛ ولذلك تكون هذه الوثيقة الجديدة هى التى عليها المعول ، وهى التى سجلت فى الأمم المتحدة بوصفها وثيقة دولية تتعهد مصر بالتزامها فى جميع شئون القناة .

كان مجلس الأمن فى قراره الذى اتخذه بشأن القناة فى ١٣ من أكتوبر الماضى قد قرّر أن كل تسوية خاصة بالقناة يجب أن تتم طبقاً للشروط الآتية : وهذه هى الشروط الستة التى كثر عنها القيل والقال :

١ – يجب أن يكون المرور من القناة حرا مفتوحاً من غير تفرقة أو تمييز مستتر أو مكشوف ، وهذا الشرط يسرى على الاعتبارات السياسية والفنية .

٢ – يجب أن تحترم سيادة مصر .

٣ – يكون تشغيل القناة بمعزل عن سياسة أى بلد .

٤ – تقرر رسوم المرور وغيرها من الأجور بالاتفاق بين مصر والمستخدمين للقناة .

٥ – تخصص نسبة عادلة من الرسوم للتحسينات .

٦ – إذا حدث اختلاف حول المسائل المعلقة بين حكومة مصر وشركة قناة السويس فمن الواجب أن تسوى هذه الاختلافات بالتحكيم ، مع منح سلطات التحكيم السلطة اللازمة ، وتقرير الإجراءات اللازمة لتسديد ما قد يكون مستحقاً . . .

هذه الشروط الستة تشتمل على الأقل على نص واحد يكتنفه الكثير من الغموض ، وهو الشرط الثالث الذى يقول : إن تشغيل القناة يجب أن يكون بمعزل عن سياسة أى بلد ؛ ومع أن العدوان على مصر قد حطم هذا النص تحطيما تامًّا فإن مصر مع ذلك أعلنت فى وثيقتها المسجلة بالأمم المتحدة أن الخطة المرسومة للملاحة فى القناة مبنية على اتفاق القسطنطينية لعام ١٨٨٨ ، وعلى فهمها لقرار مجلس الأمن الصادر فى ١٣ من أكتوبر سنة ١٩٥٦ وعلى البيانات التى ألقتها أمام المجلس فى هذا الشأن .

وهكذا نرى أن الحكومة المصرية لم تحاول أن تستغل الحال الناجمة عن العدوان الثلاثى فى وضع شروط جديدة للملاحة فى القناة أو فى خروج على اتفاق القسطنطينية ، أو فى قرارات الأمم المتحدة . .

وقد دارت محادثات فى أثناء اجتماع مجلس الأمن وبعده اشترك فيها بعض الأعضاء ، كما اشترك فيها السكرتير العام للأمم المتحدة ووزير خارجية مصر ؛ ولعل هذه المحادثات قد تمخضت عن آراء خاصة بالملاحة فى القناة والشروط التى تخضع لها . وقد رأى همرشيلد أن يؤكد « ما فهمه » من تلك الآراء وأن يوضحها فى كتاب « سرى جداً وشخصى » وجّهه إلى وزير الخارجية المصرى فى ٢٤ من أكتوبر . . ولأن هذا الكتاب « الشخصى السرى جداً » ليس معروفاً لأكثر القراء فى مصر فإننا سنلحق ترجمته بهذا المقال مع المشروع المصرى الذى أرسل إلى الأمم المتحدة فى ٢٣ من أبريل سنة ١٩٥٧ . والذى أصبح يطلق عليه اسم « شروط » مصر .

* * *

وحسبنا هنا أن نشير إلى أن ما سمّى شروط مصر أو مشروع مصر – هو وثيقة عادلة بعيدة عن كل حيف أو استغلال ، توضح فى جلاء ما لمصر وما عليها . والوثيقة مبنية على تاريخ الالتزامات السابقة خاضعة لمقتضيات تلك الالتزامات الدولية ، ولم تحاول مصر أن تركب رأسها وأن تملى شروطها كما يزعم المرجفون ، بل قضت شهراً كاملا فى المفاوضات وبذل الجهد للتوفيق بين الآراء . .

حتى جاءت وثيقة ٢٣ من أبريل باعثة على الرضا التام ، كما أقر بذلك كل منصف ، ولا يعيبها فى نظر المرجفين إلا أنها وضعت فى مصر ، ولم تمل إملاء على مصر . إن هذه النصوص نفسها ، بل إن نصوصاً أيسر وأكثر ملاءمة لمصر — تكون أكثر قبولا لدى الدول المتعنتة ، على شرط أن تملى على مصر ، وأن تفرض على حكومة مصر ؛ هذه هى عقلية الدول التى اعتدت على مصر فى الخريف الماضى ، أو التى كانت تحبذ هذا العدوان وإن لم تشترك فيه ؛ فهذه الدول ما برحت تحس ألم الفشل ، ولا تستطيع أن تتصور أن تكون الخطة الجديدة للملاحة فى القناة من صنع مصر ، وأن تصدر من مصر وحدها : فالنصوص مهما كانت سمحة ومقبولة فى ذاتها لابد أن أن توصف بأنها مجحفة لأنها صدرت باسم مصر !

وقد اجتمع مجلس الأمن للاطلاع على الوثيقة التى أرسلتها مصر فى ٢٣ من أبريل سنة ١٩٥٧ ، وأفضى الأعضاء جميعاً برأيهم بين محبذ ومستهجن ومعتدل ؛ وقد زعم المتحاملون أن الوثيقة تشتمل على عيوب كثيرة أهمها :

(١) أنها صادرة من طرف واحد ، فلا يمكن اعتبارها اتفاقية دولية ؛ وينسى هؤلاء أن الوثيقة الدولية قائمة ، وهى اتفاقية القسطنطينية لعام ١٨٨٨ ، والوثيقة الجديدة تشتمل على زيادات جوهرية لصالح المنتفعين ولصالح الشركة المنحلة !

(ب) أنها لا تشتمل على « ضمان » بأن مصر ستعمل على الوفاء بالشروط ؛ وهذا القول هراء فى هراء . وكان الأولى أن تطلب مصر من المجلس « ضمانا » بأنها لن يُعتدَى عليها فى المستقبل ، ولن يكون هناك تكرار لذلك التواطؤ الدنىء ، بين فرنسا وبريطانيا وإسرائيل الذى ترتب عليه تعطيل القناة بضعة أشهر .

(حـ) أن الوثيقة المقدمة من مصر لا تشتمل على نص صريح للشروط الستة التى قررها مجلس الأمن فى ١٣ من أكتوبر الماضى ؛ وقد أعلنت مصر فى كتابها الرسمى إلى السكرتير العام للأمم المتحدة أن المقترحات بنيت على اعتبارات هامة ، منها الشروط التى قررها المجلس فى أكتوبر الماضى بقدر ما فهمته مصر من تلك الشروط .

وهكذا أبدى الأعضاء آراءهم ، وكان العضو الفرنسى أكثرهم تطرفا ، والبريطانى أكثر اعتدالا مما كان متوقعاً ؛ وكانت الآراء بوجه عام متكافئة ، فلم يصدر قرار رسمى فى الموضوع لأن مصر لم تطلب قراراً رسمياً ، وكل ما طلبته هو إعلان التزامها بالخطة المقترحة وتسجيل هذه الوثيقة التاريخية فى الأمم المتحدة كوثيقة دولية ملزمة .

وجاء دور اجتماع « جمعية المنتفعين » التى تتألف من خمسة عشر عضواً ، والتى من واجبها أن تتخذ قراراً فى شأن القناة وفى شأن المقترحات التى تقدمت بها مصر.. عقدت الهيئة عدة اجتماعات ، تتخللها أيام استشارة ، لكى يتمكن الأعضاء من الرجوع إلى حكوماتهم. وطال الأخذ والرد ، ولكن لم يستطع الأعضاء اتخاذ قرار حاسم . وانتهى الأمر فى مساء الخميس ٩ من مايو بقرار فحواه أن الهيئة تعتبر « شروط مصر » غير مرضية . . . وأنها تترك أمر استخدام القناة لكل دولة تتصرف فيه وفق رغبتها ، أى أن الهيئة — بوصفها منظمة محدودة — لا تريد أن تتخذ قرارا بمقاطعة القناة . وقد كان مثل هذا القرار أمراً مفروغاً منه ؛ لأن سفن كثير من الدول — وبعضها من أعضاء الجمعية ، قد بدأ يستخدم القناة فعلا ، ويدفع الرسوم لمصر . وأخذت معظم الدول — ما عدا فرنسا — تعلن أنها لا تمنع سفنها من استخدام القناة . وبريطانيا نفسها لم تلبث أن اتخذت قراراً يبيح للشركات أن تستخدم القناة ، كما أجرت محادثات بين مندوب بنك إنجلترا والبنك الأهلى المصرى ؛ حتى يمكن الدفع بالجنيه الإسترلينى القابل للتحويل ، وهذا سيؤدى حتما إلى استئناف بعض العلاقات التجارية مع إنجلترا ، وإن ظلت العلاقات السياسية مقطوعة.

وهكذا فشلت قرارات المقاطعة للقناة ، ولم يكن بدٌّ من أن تفشل ، لأن فوائد الملاحة فى القناة ومزاياها

من الوجاهة ومن الخطر بحيث لا يضحى بها إلا أحمق أو مأفون أو من يريد — كما يقول المثل الإنجليزى — « أن يقطع أنفه ليغيظ وجهه » .

ولا بدّ لنا من أن نشير فى ختام هذا المقال إلى أن مصر تنشد التعاون مع المنتفعين بالقناة ، ومع الدول المهتمة بأمر القناة ؛ فقد نصّت الفقرة الرابعة على أن حكومة مصر تنظر فى ثقة « إلى مزيد من تعاون الدول لجعل قناة السويس أكثر فائدة ؛ ولتحقيق هذا الغرض ترحب مصر وتشجع التعاون مع هيئة قناة السويس ، وممثلى هيئات الملاحة والتجارة العالمية » .

ذلك ما تريده مصر ، فهى تود التعاون مع ممثلى « هيئات الملاحة والتجارة العالمية » فيستوى فى ذلك شركات الملاحة والهيئات التجارية التى تنتفع بالقناة وإن لم تكن لها سفن تستخدم القناة . فإذا كانت هنالك هيئة للمنتفعين يجب أن تشمل شركات إنتاج البترول ، والدول التى يستخرج من أرضها البترول ، والأقطار التى تمر تجارتها بقناة السويس ، وإن لم تكن لها سفن كثيرة تستخدم القناة مثل الهند وإندونيسيا وسيلان وباكستان والصين ؛ ولذلك كانت جمعية المنتفعين الحالية — وهى توشك الآن على الانحلال — غير ممثلة لجميع المصالح التى تعنى بقناة السويس ويهمها أمر الملاحة فيها : فمن المعلوم مثلا أن الهند سفنها قليلة ، ولكنها من أكثر دول العالم اعتماداً على القناة .

فمصر إذن على حق فى أن ترفض الاعتراف بهيئة المنتفعين التى أنشأتها بريطانيا . وهذا يستتبع أن تسعى مصر من جانبها فى إنشاء جمعية لأصحاب المصالح الحق فى ملاحة القناة تنفيذاً لما جاء فى الفقرة الرابعة من المشروع .

إن مصر مع ذلك يجب أن تسير فى هذا الأمر بحذر بحيث تكون هذه الهيئة لخدمة مصلحة عامة ، لا للتحكم فى أى شأن من شئون الملاحة . ويوشك أن يكون بديهياً أن أية هيئة تتألف من المنتفعين الحق للقناة لا يمكن أن يكون شعارها التحكم أو التعسف .

بطولة السودان

يملأ نفسى غبطة أن أختم هذا العرض لشئون العالم العربى بقصة من قصص بطولة السودان ، وما أكثر قصص بطولة السودان ! . لا أنقل هذه القصة عن مصدر سودانى أو مصرى أو عربى ، بل عن مصدر إنجليزى ، عريق فى الإنجليزية ، وهو جريدة التيمس الصادرة بلندن فى ٢٤ من أبريل الماضى : نشرت تلك الصحيفة قصة ما حدث لمبعوث الرئيس أيزنهاور ، وهو مستر جيمس رتشاردز فى عاصمة السودان : حضر هذا السيد إلى الخرطوم يوم ٢٠ من أبريل ، فنزل على الرحب والسعة ، ولقى من الحفاوة والكرم ما اشتهر به أبناء السودان ، ثم قضى يومين كاملين ، يشرح ويفسر نظرية الرئيس أيزنهاور ومشروعه الذى يهدف إلى حماية الشرق الأوسط من الشيوعية والشيوعيين ؛ فالرئيس الأمريكى الجليل ومندوبه الفاضل كلاهما يؤمن بأن الشيوعية قد أنشبت أظفارها فى الشرق الأوسط ، وتوشك أن تغتاله ! ولذلك رأى الرئيس الجليل بسامى حكمته، وجميل عنايته، أن يحمى أفكار هذا الشرق الأوسط من ذلك الخطر الشيوعى الداهم بتقديم مساعدات عسكرية تصاحبها مساعدات مالية فى حدود ٢٠٠ مليون من الدولارات لجميع أقطار الشرق الأوسط . . .

شرح المبعوث لقادة السودان هذا المشروع الأمريكى الخطير ، شرحه ما وسعه الشرح ، وفسر إلى أقصى حدود التفسير ، وقد استمع إليه قادة السودان فى أدب جم وصدر رحب كعادتهم دائماً لما جبلوا عليه من كرم الطبع ودماثة الخلق ، وأُفهم المبعوث الفاضل المعز المكرم أنه لا بد من تدبر الأمر وتقليبه على وجوهه ، كذلك لا بد من مشاورات ومداولات تجرى . ووعد أولو الأمر فى الخرطوم أن يصدروا بعد إتمام المداولة بياناً بما تتخذه

حكومتهم من قرار ، وسيبلغونه سفير أمريكا الفاضل ، وارتحل المبعوث العظيم مودعاً بالحفاوة والتكريم . . .

ومن المعروف أن حكومة الولايات المتحدة قد عنيت منذ زمن بأمر السودان ، وبالاطلاع على مختلف شئونه ؛ ولذلك زاره فى الشتاء الماضى شخصية من أخطر الشخصيات الأمريكية ، ألا وهى مستر نكسون نائب رئيس الجمهورية ، ولا شك أنه اغتبط بهذه الزيارة ، وعرف فى السودان رجالا امتازوا بكثير من جميل الخصال . . . وكانت كل الظروف تشير إلى أن مبعوث الرئيس أيزنهاور سيلقى نجاحاً عظيماً وترحيباً بمشروعه فى جملته وتفاصيله ، وتصديقاً لرسالته ، وإيماناً بنظريته فى الأخطار التى تهدد الشرق الأوسط من أوله لآخره !

ومع أن السودان يمتاز أهله بالكرم فإن هنالك شيئاً آخر يمتازون به وهو الشجاعة ، لأن للعروبة ركنين لا تقوم بغيرهما ، وهما الشجاعة والكرم ، ولن تكون هناك عروبة ما لم يتوافر هذان الركنان . . .

وفى الأقطار العربية من لم يكد يسمع بمشروع أيزنهاور ؛ حتى هلّل له وكبّر ووقف على أرجله الخلفية ، وأخذ يصفق بيديه طربا ، ويغنى فرحاً ومرحاً . هؤلاء قوم ناقصو العروبة . أما السودان فقطر كامل العروبة ؛ ولذلك لم يغتر بالزخرف ولا بالعرض ، بل أنعم النظر لكى يرى الجوهر .

والآن أدع جريدة التيمس تتحدث ! ففى مكان بارز من عدد ٢٤ من أبريل الماضى — تنبئنا الصحيفة فى عنوان ضخم بأن السودان قد رفض مشروع أيزنهاور ، واللفظ الإنجليزى التى استخدمته الصحيفة Rebuffed لفظ قوى معناه الرفض باحتقار . . . هذا فى العنوان . وتحت العنوان تقول الجريدة الإنجليزية : إن حكومة السودان قد أوضحت فى جلاء لمبعوث الرئيس أنها لا يهمها أن تشترك هى والولايات المتحدة فى الحرب الباردة ضد الشيوعية وإن كانت ترحب بكل مساعدة اقتصادية لا صلة لها بالاعتبارات السياسية !

وقد أصدرت حكومة السودان مذكرة فى الموضوع تنص على أن مجلس الوزراء مستعد لأن يتابع دراسة المشروع على شروط سبعة : أولها : الفصل بين العون الاقتصادى والعون العسكرى . والثانى : أن المساعدة الاقتصادية لا تمنع السودان من أن يلتزم خطة الحياد الإيجابى ؛ والثالث : أن المساعدة المقدمة لن تلحق ضرراً بأى بلد عربى ؛ والرابع : أن المشروعات التى يراد تحويلها هى مما يقترحه السودان وتوافق عليه الولايات المتحدة . والخامس : أن توضع المساعدات المالية تحت تصرف حكومة السودان . والسادس : يحدد عدد الفنيين بالقدر الذى تتطلبه المشروعات التى تم الاتفاق عليها . والسابع : أن قبول العون الاقتصادى يجب ألا يحول دون قبول العون من دول أخرى بما فى ذلك الاتحاد السوفييتى . . .

ويقول مراسل التيمس فى ختام رسالته : « يتبين من هذه الشروط أن المساعدات الاقتصادية التى يقبلها السودان هى من النوع الذى يقع فى برنامج المساعدة الفنية الأمريكية . وأما مشروع أيزنهاور فيجب أن يعتبر مرفوضاً » .

هذا مختصر لما نشرته التيمس نقلا عن مراسلها فى الخرطوم ، وقد سبق لى أن أشرت إلى أن ما قامت به حكومة السودان من ترحيب بالضيف الكريم ، ثم اتخاذ قرار صريح حازم فى المشروع — عمل من أعمال البطولة لا شك فيه ، وليس فى هذا القول أى إسراف ؛ ففى الوقت الذى يتهافت فيه طلاب العون على التماس عطف أمريكا ، ويشترى بعضهم هذا العطف بأى ثمن — نرى السودان يتدبر الأمر بحكمة وينعم النظر فيه بتؤدة ، ثم يصدر فيه حكمه صريحاً بعيداً عن كل شك أو شبهة . . . وسواء أكنا من الناقدين لمشروع أيزنهاور أم من المحبّذين له — فإننا لن نملك أنفسنا على كل حال من الإعجاب بموقف السودان ومسلك البطولة الذى سلكه .

نص مذكرة مصر عن القنـــاة

نص الخطاب المرسل من وزير الخارجية المصرية إلى السكرتير العام للأمم المتحدة .

صاحب السعادة مستر داج همرشيلد السكرتير العام للأمم المتحدة بنيويورك

يا صاحب السعادة . . .

يسر الحكومة المصرية أن تعلن أن قناة السويس أصبحت الآن مفتوحة للملاحة المعتادة ، وبهذا تصبح مرة ثانية حلقة للاتصال بين دول العالم فى خدمة قضية السلام والرفاهية .

وتود الحكومة المصرية أن تعرب عن تقديرها وامتنانها للجهود التى بذلتها دول العالم وشعوبه التى ساهمت فى إعادة فتح القناة للملاحة المعتادة ، وكذلك للأمم المتحدة التى أمكن بفضل جهودها تطهير القناة بسلام وفى وقت قصير .

وقد حددت الحكومة المصرية فى مذكرة لها يوم ١٨ مارس سنة ١٩٥٧ القواعد الأساسية بشأن قناة السويس والترتيبات الخاصة بتشغيلها . ونصت المذكرة على إصدار بيان مفصل آخر عن هذا الموضوع .

وتحقيقاً لما سلف أتشرف بأن أرفق مع هذا صورة من التصريح الذى أصدرته الحكومة المصرية اليوم بمقتضى اشتراكها فى اتفاقية القسطنطينية عام ١٨٨٨ ، وفهمها لقرار مجلس الأمن الصادر فى ١٣ أكتوبر عام ١٩٥٦ وما يتفق مع البيانات التى ألقتها فى هذا الشأن أمام المجلس .

وأتشرف بأن أسترعى انتباه سيادتكم إلى الفقرة الأخيرة من البيان التى تنص على إيداعه وتسجيله لدى سكرتارية الأمم المتحدة، وأن هذا البيان بما يتضمنه من التزامات يؤلف وثيقة دولية .

والحكومة المصرية ترجوكم أن تتسلموه وتسجلوه بهذا الوضع .

وإنى لأنتهز هذه الفرصة لأؤكد لسعادتكم مجدداً فائق التقدير .

المخلص

محمود فوزى

وزير خارجيـــة مصر

تصريح

تعلن الحكومة المصرية إيضاحاً لمذكرتها المقدمة فى ١٨ مارس سنة ١٩٥٧ وحسب اتفاقية القسطنطينية عام ١٨٨٨ وميثاق الأمم المتحدة التصريح التالى حول قناة السويس ونظم إدارتها :

١ — تظل سياسة حكومة مصر ثابتة وهدفها الأكيد احترام نص وروح اتفاقية القسطنطينية لعام ١٨٨٨ وما ينشأ عن هذا من حقوق والتزامات ، إذ ستظل هذه الحكومة تعمل بها وتحترمها وتنفذها جميعاً .

٢ — تمسك مصر بالاتفاقية وميثاق الأمم المتحدة . . .

ومصر إذ تؤكد عزمها على احترام نص وروح اتفاقية القسطنطينية لعام ١٨٨٨ والتزامها بميثاق ومبادئ وأهداف الأمم المتحدة لموقنة بأن البلاد الموقعة على الاتفاقية المذكورة وكذا جميع الأقطار المعنية بالأمر سيحدوها نفس الروح .

٣ — حرية الملاحة . الرسوم . تنسيق القناة . .

وتقوم حكومة مصر بوجه خاص بتنفيذ ما يأتى :

(ا) إيجاد وكذا الاحتفاظ بملاحة حرة مستمرة لجميع الأمم فى حدود وطبق لنصوص اتفاقية القسطنطينية لعام ١٨٨٨ .

(ب) سيظل دفع رسوم المرور طبقاً لآخر اتفاقية ، وهى التى أبرمت فى ٢٨ أبريل ١٩٣٦ بين الحكومة المصرية وشركة قناة السويس . وإنه إذا حدثت زيادة فى الرسوم خلال اثنى عشر شهراً فلن تتجاوز هذه الزيادة ١٪ أما أية زيادة أكبر من هذه فتتم بطريق المفاوضات ، وإذا تعذر الوصول إلى اتفاق بهذه الطريقة فيلجأ إلى التحكيم كما هو موضح فى الفقرة السابعة . . . (ب)

(حـ) وستصان القناة وتتطور طبقاً لمقتضيات الملاحة الحديثة ، وسيتضمن برنامج صيانة وتطور القناة البرنامج الثامن والتاسع لشركة قناة السويس مع إدخال ما يعد تحسينات ضرورية .

٤ — إدارة القناة :

ستقوم الهيئة المستقلة لقناة السويس التى أنشأتها الحكومة المصرية فى ٢٦ من يوليو سنة ١٩٥٦ بإدارة القناة ، وتنظر حكومة مصر فى ثقة إلى مزيد من تعاون دول العالم لجعل قناة السويس أكثر فائدة ولتحقيق هذا الغرض ترحب مصر وتشجع التعاون بين هيئة قناة السويس وممثلى هيئات الملاحة والتجارة العالمية .

٥ — النظام المالى :

(ا) تدفع الرسوم مقدماً لحساب هيئة القناة فى أى بنك تختاره الهيئة لهذا الطريق ، وقد فوضت الهيئة البنك الأهلى المصرى للقيام بهذه المهمة ، وتجرى الآن مباحثات بين الهيئة وبين بنك التسويات الدولية بشأن قبول هذا البنك الرسوم لحساب الهيئة .

(ب) تقوم هيئة القناة بدفع ٥٪ من جملة إيراداتها للحكومة المصرية كرسم امتياز .

(حـ) تقوم هيئة القناة بإنشاء صندوق يسمى بصندوق رأس مال القناة وتحسينه يدفع فيه ٢٥٪ من جملة الإيرادات ، والغرض من هذا الصندوق هو رصد المبالغ التى تستطيع الهيئة أن تلجأ إليها فى حالة قيامها بأية تحسينات لازمة ، وكذا ما قد تحتاجه الهيئة من مصروفات للاضطلاع بالمسئولية التى أخذتها على عاتقها والتى قد اعتزمت القيام بها على أحسن وجه .

٦ — نظام إدارة القناة :

إن القواعد التى تقوم عليها إدارة القناة جمعت كلها فى نظام إدارة

القناة الذى هو فى الواقع قانون القناة ، وستخطر الجهات المعنية بأى تغيير يحدث فى هذا النظام، وسيعالج أى تغيير يؤثر بأى شكل على المبادئ أو الالتزامات التى يتضمنها هذا التصريح ،ويكون موضوع شكوى بحسب الإجراء المنصوص عليه فى الفقرة السابعة . . (ب)

٧ – التفرقة فى المعاملة والشكاوى المتعلقة بنظم إدارة القناة :

(ا) عملا بالمبادئ التى نصت عليها اتفاقية القسطنطينية سنة ١٨٨٨ لا تستطيع هيئة القناة بأية حال أن تمنح لأية سفينة أو شركة أو طرف من الأطراف أى امتياز لا يمنح للسفن أو الشركات أو الأطراف الأخرى فى ظروف مشابهة .

(ب) فى حالة وجود شكاوى حول تفرقة فى المعاملة أو خرق لنظم إدارة القناة يرجع الطرف المتقدم بالشكوى إلى هيئة القناة التى تنظر فيها وتعمل على حلها . وفى حالة عدم الوصول إلى حل للشكوى باتباع هذه الطريقة يمكن عرض المسألة حسب رغبة الطرف المتقدم بالشكوى أو هيئة القناة إلى هيئة تحكيم تكون من عضو يرشحه الطرف الشاكى ، وعضو ترشحه الهيئة ، وعضو ثالث يختاره الاثنان . وفى حالة عدم الاتفاق على العضو الثالث يقوم رئيس محكمة العدل الدولية باختيار هذا العضو بطلب من أحد الطرفين المذكورين .

(حـ) تصدر قرارات محكمة التحكيم حسب رأى أغلبية الأعضاء وتكون القرارات ملزمة للأطراف عندما تصدر وتنفذ بحسن نية .

(د) تدرس الحكومة المصرية ما يتبع من إجراءات لمعرفة الوقائع وللتشاور وكذا للتحكيم فى الشكاوى الخاصة بنظم إدارة القناة . . .

٨ – التعويضات والمطالب :

إن مسألة التعويضات والمطالب المتصلة بتأميم شركة قناة السويس سوف تعرض للتحكيم طبقاً للقوانين الدولية القائمة ما لم تتفق الأطراف المعنية بالأمر .

٩ – المنازعات والخلافات فى وجهات النظر الناشئة عن اتفاقية سنة ١٨٨٨ ومن هذا التصريح :

(ا) ستسوى المنازعات والخلافات فى وجهات النظر الناشئة عن اتفاقية القسطنطينية ١٨٨٨ أو هذا التصريح طبقاً لميثاق الأمم المتحدة .

(ب) وستحال الخلافات الناشئة بين الأطراف حول تفسير أو تطبيق نصوص اتفاقية سنة ١٨٨٨ إلى محكمة العدل الدولية إذا لم تحل بطريق آخر .

وسوف تتخذ حكومة مصر الخطوات اللازمة لقبول حكم محكمة العدل الدولية الملزم طبقاً لنصوص المادة ٣٦ من لائحة هذه المحكمة .

١٠ – الوضع القانونى لهذا التصريح :

تصدر الحكومة المصرية هذا التصريح الذى يؤكد من جديد اتفاقية القسطنطينية لعام ١٨٨٨ كما يطابقها نصا وروحاً كتعبير عن رغبتها وعزمها على أن تجعل من قناة السويس ممرا مائيا وافياً بحاجات الملاحة يربط بين دول العالم ويخدم قضية السلام والرفاهية .

هذا التصريح بما يحوى من التزامات يكون وثيقة دولية وسوف يودع ويسجل فى سكرتارية الأمم المتحدة .

كتاب من همرشيلد إلى فوزى*
٢٤ من أكتوبر سنة ١٩٥٦

(شخصى وسرى جداً)

عزيزى دكتور فوزى :

لعلك تذكر أننى – فى نهاية المحادثات الخاصة حول موضوع قناة السويس – حاولت أن ألخص فحوى المناقشات التى دارت بقدر فهمى لها ؛ وأننى فى ذلك التلخيص لم أكتف بذكر « الشروط » ، التى وافق عليها مجلس الأمن بعد ذلك ، بل ذكرت أيضاً فى صورة مختصرة – « الترتيبات » التى كانت موضع البحث والمناقشة لتكون وسيلة لتنفيذ تلك الشروط . غير أن الوقت لم يكن كافياً عندئذ لدراسة تلك « الترتيبات » دراسة كافية .

وقبل مغادرتك لنيويورك ، تحدثت إليك فى مسألة الزمان والمكان لاستئناف تلك المحادثات فى حال تقرير الدول الثلاث المعنية بالأمر أن تعقد اجتماعات لمتابعة البحث . ومع أنى لم أتلق إلى الآن لا منك ولا من مستر سلوين لويد أو مسيو پينو رأياً فى هذا الأمر فإنه يهمنى أن أسجل كتابة الموقف الذى ينبغى أن يدرس عندما تستأنف تلك المحادثات إذا قدر لها أن تستأنف .

وإنى أقرر هنا أننى لا أتقدم بأية اقتراحات من تلقاء نفسى ، أو أتقدم بصياغة مقترحات لك أو لأحد من الآخرين . وإنما هدفى الآن – كما هو الحال فى ختام المحادثات الخاصة فى نيويورك – أن أحاول أن أسطر هنا الأمور التى استنتجتها من الملاحظات التى دارت عندئذ ، وهى ملاحظات غير ملزمة لأحد ، مع الإفاضة فى شرح بعض النقط فى ضوء ما فهمته من فحوى تلك الملاحظات إذا بدا لى أن تلك النقط فى حاجة إلى بعض التوسع . وسواء أوافقت على تعبيرى أم لم توافق فإنى يهمنى على كل حال أن أعرف : أأصبت فى تأويل فحوى ما انتهت إليه المحادثات من نتائج تصلح أساساً لاستئناف المناقشات ؟

١ – فهمت من المناقشات التى دارت أنه لن يكون هنالك أية صعوبة من الوجهة القانونية فى إعادة التأكيد لجميع الالتزامات المقررة فى اتفاق القسطنطينية ، فهذه مسألة تتعلق بالشكل لا بالجوهر ؛ كما أنى فهمت أنه ليس هنالك اعتراض فى أن تتسع تلك الالتزامات

(*) هذا الكتاب « السرى » لم يعد سرا ؛ لأنه أشهد به فى إظهار مبلغ التقدم فى مفاوضات القناة ، وفى الشروط التى كانت موضع النظر قبل العدوان على مصر ، وفى أن مسألة القناة كانت فى حكم المحلولة حلا يرضى الجميع لولا ذلك العدوان .

بحيث تشمل موضوع الحد الأعلى لرسوم المرور ، ومسألة الصيانة والتحسين ؛ وإرسال تقرير للأمم المتحدة .

٢ – كذلك يخيل إلى – إذا كنت أحسنت فهم المناقشات التى دارت – أن مسألة لائحة المرور فى القناة وتنظيمه لن تثير صعوبة جوهرية ؛ فقد فهمت أنه ليس هناك أية نية لتعديل تلك اللائحة بإدخال بنود أقل سماحة من الموجودة الآن – كذلك فهمت أن أى تعديل من هذا النوع لن يتم إلا بعد المشاورة .

٣ – والذى فهمته أيضاً أن مسألة الرسوم والتكاليف ليس فيها أية صعوبة . لأن سياق المناقشة دلنى على أن تحديد الرسوم والتكاليف يتم بالاتفاق ، كما تم بالاتفاق أيضاً مسألة تخصيص جزء من الإيراد للإصلاح والتوسع .

٤ – كذلك فهمت من المحادثات أنه لن يكون هناك اختلاف فى وجهات النظر الخاصة من حيث المبدأ بمسألة التعاون بين الهيئة المصرية لإدارة القناة وبين المنتفعين بها . . هذا مع التسليم بأن الإجراءات الخاصة بهذا الأمر يجب أن تقرر بمنتهى العناية ؛ حتى لا تتعارض هى والشروط الثلاثة الأولى التى أقرها مجلس الأمن . والنقط الآتية توضح خلاصة ما فهمته من المناقشات التى دارت حول هذا الموضوع عن الوسائل التى تتبع لتنفيذ ذلك المبدأ .

(ا) إن مثل هذا التعاون يتطلب وجود هيئة مصرية (وهى الهيئة التى تدير القناة)، وهيئة تمثل المنتفعين تعترف بها هيئة إدارة القناة (والحكومة المصرية) ولها حق التكلم باسم المنتفعين .

(ب) يوضع نظام لاجتماعات مشتركة بين الطرفين بالدرجة اللازمة لتنفيذ ذلك التعاون .

(ح) يكون للهيئة التى تمثل المنتفعين – فى حدود النظام الذى يتقرر للتعاون – الحق فى أن تثير جميع المسائل المتصلة بمصالح المنتفعين وحقوقهم ، أو التقدم بأية شكوى ، غير أنه لا ينبغى للهيئة التى تمثل المنتفعين أن تمارس حقها هذا بطريقة تمس أعمال التنظيم والإدارة التى تقوم بها هيئة القناة .

(د) على أن التعاون الذى يتم طبقاً للبنود السابقة (ا ، ب ، ح) قد يتعارض هو والشروط الثلاثة الأولى من الشروط الستة التى أقرها مجلس الأمن ، ما لم يكن هنالك ترتيبات لتحقيق الشكوى ، والتوفيق ، والالتجاء إلى هيئات قضائية للفصل فى أى نزاع مع ضمان تنفيذ ما تقضى به هيئات التوفيق والقضاء .

(ه) (١) أما تحقيق الشكوى فيجوز أنه يتم بأن تقوم الجهة المختصة بالاطلاع على واقع الأمور ؛ أو بوساطة لجنة (مشتركة) دائمة يمثل فيها الطرفان بالقدر الملائم .

(٢) ومن الجائز أن تقام لجنة دائمة (مشتركة) أخرى للتوفيق .

(٣) أما الاختلافات التى لا يتيسر حلها بوساطة تلك الهيئات فقد يكون من الممكن رفع الأمر إلى هيئة تحكيم محلية دائمة تؤلف طبقاً للطرق المألوفة ، أو الالتجاء إلى أية هيئة تحكيم أخرى تبعاً لطبيعة الخلاف ومقتضياته ، أو إلى محكمة العدل الدولية (التى يكون حكمها فى هذه الحال ملزماً) ، أو إلى المجلس التنفيذى أو أية هيئة أخرى للتحكيم تؤلف طبقاً لميثاق الأمم المتحدة .

(٤) وتتبع القواعد المألوفة فى تنفيذ القرارات الصادرة من أية هيئة من هيئات الأمم المتحدة ، أما القرارات الصادرة من لجان التحكيم الدائمة ، أو من أية لجان أخرى يتم إنشاؤها لهذا الغرض – فإن كلا الطرفين يخضع لقرارات تلك الهيئات ويتعهد بتنفيذها : فإذا كانت هنالك شكوى من عدم التنفيذ تقوم الهيئة التى أصدرت القرار بتسجيل مخالفة التنفيذ بعد التيقن من صحتها . وهذا التسجيل يعطى الشاكى الحق فى جميع الترضيات المعروفة : كما يعطيه الحق فى اتخاذ خطوات خاصة للدفاع عن النفس ، غير أن مدى هذه الخطوات يجب أن يكون خاضعاً لاتفاق من حيث المبدأ . وهكذا يكون من حق كلا الطرفين فى حال تسجيل مخالفة أن يلجأ إلى إجراء « بوليسى » محدود ؛ حتى من غير حاجة إلى إجراءات قضائية أخرى .

٥ – كذلك فهمت من المناقشات أن المسألة المنصوص عليها فى الشرط السادس من الشروط التى أقرها مجلس الأمن (الخاصة بالمسائل المعلقة بين الحكومة المصرية وشركة القناة) لن تثير صعوبات ذات شأن ؛ لأن المبدأ نفسه فيه التغطية الكافية لهذا الموضوع .

أما إمكان عمل ترتيبات للقناة تنطبق على الشروط الثلاثة الأولى التى وافق عليها المجلس التنفيذى – فأمر يتوقف على الاعتبارات الواردة فى بند ٤ المتقدم ، وعلى الحل الموفق للمسائل الواردة فى ذلك البند ؛ سواء كانت هيئة القناة المصرية هى التى تدير القناة أو كانت هنالك جهة أخرى تتولى الشئون التفصيلية لإدارة القناة .

فإذا كان فهمى صحيحاً لفحوى المناقشات التى دارت حول موضوع التحقيق ، والتحكيم ، والتنفيذ (بند ٤ ه السابق ذكره) ؛ وإذا لم يكن هنالك وجه للاعتراض من حيث المبدأ على الإجراءات المذكورة فى ذلك البند – فإنى من الوجهة الفنية والقانونية – ودون تعرض هنا للمسائل السياسية التى تتصل بالموضوع – أرى أن الهيكل العام لتلك الآراء من المرونة والسعة بحيث يصلح أساساً للمفاوضات .

وإنى واثق أنك تقدر أن أية بيانات ترى الإدلاء بها خاصة بتأويلاتى هذه – ستساعدنى كثيراً عند اتصالى بالأطراف الأخرى التى يهمنى أيضاً استطلاع وجهة نظرها . . . وسيؤدى هذا على ما أرجو للتقدم إلى أبعد من النقطة التى بلغتها المحادثات الخاصة .

المخلص

داج همرشيلد

الأسس الفلسفية للمذاهب الأدبية والفنية

بقلم الأستاذ محمد مفيد الشوباشي

من الطبيعي أن تعتمد النهضات ، عند ما تبزغ خيوط فجرها ، على خبرة الأمم التى سبقتها فى ميدان التقدم ، وأن يكون إنتاجها فى أول عهده ، سواء الفكرى منه أو المادى ، احتذاء ومحاكاة للمستورد من تلك الأمم أو للمطوىّ من تراث نهضتها القديمة التى ابتلعها التاريخ فى أعماقه . وما كان لنا أن ننجو من تلك السنّة ، فما إن وصلت إلى شواطئنا موجات التوسع الأوروبى الصناعى منذ أوائل القرن الماضى حتى تفتحت أعيننا ، وتطلعنا إلى المعرفة ، فالتمسناها فى أقرب مورد لنا ، وهو التراث الفكرى والأدبى العربى ، ونسجنا على منواله فيما أنتجناه من أعمال أدبية ، وتعلمنا اللغات الأجنبية ، واهتم بعضنا بآداب تلك اللغات فتحول من محاكاة الأدب العربى القديم إلى محاكاة الأدب الغربى . ثم تدرجنا فى مراحل المعرفة ، فنمت شخصيتنا ، وأخذت ملامحها تتضح شيئاً فشيئاً ، ومن ثمّ بدأت الدعوة إلى نبذ التقليد فى أعمالنا الأدبية، ومحاولة ابتداع أدب ينبعث من واقعنا الراهن ، ويعنى بصدق تصويره . وهكذا بدأت الدعوة إلى الأدب الواقعى .

ولكن أصحاب هذه الدعوة التى أملاها التدرج الطبيعى لنهضتنا الحديثة لم يستطيعوا بعد الاعتماد على أنفسهم فى التخطيط للأدب الواقعى الذى يدعون إليه ، فتلفتوا إلى البلاد الأخرى التى سبقتهم فى الدعوة إلى ذلك الأدب يقتبسون منها القواعد التى شرعتها له ، والتخطيط الذى رسمته لتمكينه من تحقيق أهدافه . ولكن المعركة التى دارت فى أوروبا بين الأدب الرومانى ، وبين المفهوم الحديث للأدب الواقعى اتسعت وتشعبت إلى درجة اختلطت فيها الأمور حتى صار من المتعذر على متتبعها غير المتعمق أن يقف على الأصول الأساسية لكل من هذين المذهبين الأدبيين ، فعجز دعاة الواقعية عندنا عن تحديد مذهبهم ، واستهدفوا لحملات من النقد لم يتمكنوا من ردّها على أعقابها بإفحام القائمين بها . على أن إلمامتنا السريعة بتطور نهضتنا الأدبية الحديثة تلق بعض الضوء على كنه الأدب الواقعى . فهو يستهدف الإصابة مبتعداً عن الاحتذاء والمحاكاة، أى أنه يحاول تصوير الواقع بالرجوع إليه مباشرة ، وبذل الجهد لإدراكه على حقيقته ، ولا يحاول ذلك بالتأمل المجرد واقتباس المعانى والصور أو توليدها مما اختزنه الذهن من مختلف القراءات ، ولكن هذا القول المجمل لا يغنى عن تحديد المفهوم الجديد للأدب الواقعى وعن توضيح أهدافه .

وأحسب أن الإفاضة فى التعريف والتوضيح المجردين لن تكفل لهذه المهمة النجاح ، بل ستزيد الموضوع غموضاً وتعقيداً . وخير وسيلة لإعادة وضع الأمور فى نصابها بعد اختلاطها وارتباكها أن نبحث مشكلة الأدب المعاصر على ضوء التطور الأدبى عبر التاريخ ، وربطه بأسسه الفلسفية ، وظروفه وملابساته التاريخية . وسنقتصر مرغمين على ملاحقة ذلك التطور فى أوروبا حيث نبعت المذاهب الفكرية من فلسفية وأدبية ، وظلت مصدراً أساسيًّا للنشاط الحضارى الذى نحاول اليوم الأخذ بأسبابه .

* * *

عنيت الفلسفة اليونانية القديمة بدراسة نشأة الوجود المادىّ ونظامه ، والقوى العلوية التى تسيره ، والروح ومصيره والأخلاقيات . وكانت الظروف التاريخية الصعبة المفروضة على الشعوب اليونانية القديمة تدفعها إلى الجهاد فى مغالبة الطبيعة لرفع مستوى معيشتها ، وخوض غمار الحروب فى سبيل البقاء أو فى سبيل المغانم . وقد حاولت آدابها وفنونها تصوير تلك الحياة الصعبة متأثرة باتجاهات عصرها الفلسفية ، وتياراته الفكرية .

كانت عقيدة الإغريق القديمة أن الناس عاشوا فى العالم السماوى قبل أن يطردوا منه وينزلوا إلى الأرض . وقد رأى أفلاطون أن صور الجمال المشرقة فى ذهن الإنسان نابعة من ذكريات ذلك العالم السماوى ، وأن الأدب والفن الخالصين هما اللذان يصوران ذلك الجمال المطلق ، مترفعين عن تصوير الواقع المادي الشائه . وعلى الرغم من أن الملاحم والتمثيليات والقصائد الإغريقية تأثرت بفلسفة عصرها الأخلاقية والمادية ، وبظروف الحياة القاسية وقتئذاك ، فعنيت بتصوير مغالبة الإنسان لأعدائه ، ولأحكام القدر ونزوات الآلهة ، وسلطت الأضواء على المعايب الأخلاقية ، ومجدت القوة البدنية والروحية . إلا أن الاتجاه الأدبى الأوروبى الذى ظل يغترف من منبع التراث أخذ يتأثر بمذهب أفلاطون الجمالى بعد ازدهار عصر النهضة، بل ازداد تأثره به على مرّ الحقب ، وتعالت النداءات المطالبة بوجوب ترفّع الأدب والفن عن الواقع المادى القبيح المبتذل ، والتماس الجمال فى عالم الوهم المجرد .

لم يكن الإغريق يتصورون معنوياتهم مجرّدة معزولة عن الواقع المادى ، ولكنهم كانوا يتمثلونها فى صور محسوسة . فآلهتهم بشر يماثلونهم فى الشكل والصفات ، وإن كان بعضهم يبدو فى صورة خارقة للعادة فى قوته أو قدرته أو جماله . كانت تلك الآلهة تمثّل صفات وطباعاً وميولاعامة ، أو قوًى طبيعية أو اجتماعية . فهناك آلهة الرحمة والحب والخيانة والأعاصير والحرب وما شابه ذلك . أى أن الإغريق جسّدوا تلك المعنويات وتلك القوى فى صور آلهة تعيش وتفكر وتحس مثلما يعيش البشر ويفكرون ويحسون . و لم يكتف الإغريق القدامى بذلك بل خطوا خطوة أبعد فى التحديد والتجسيد فنحتوا لكل إله من آلهتهم تمثالا . . .

ومن يرجع إلى الأساطير الإغريقية يجد أنها تنسج لكل ظاهرة مادية من ظواهر الطبيعة قصة عاطفية مما حدا كتّاب الغرب إلى القول بأن دقة حساسية أولئك القدامى ، ورقة شاعريتهم جعلتهم يشعرون بأن ماديات الطبيعة تعيش مثلهم ، وتشاركهم فى أحاسيسهم وأحلامهم وآمالهم ، وتحيا وتتغير وتتبدل وتموت متأثرة بها . أى أن أولئك القدامى حاولوا أن يدركوا ماديات الوجود على ضوء معنوياته . ولكن نظرة أعمق إلى تلك الأساطير تدلنا على عكس ذلك الرأى ، فهى لم تخرج عن اتجاه عصرها الفكرى ، أى أنها كانت محاولة لإدراك المعنويات بتجسيدها فى صور مادية ملموسة . كان أولئك القدامى يتخذون من الزهرة والجدول والشفق ، أو من الحيوانات الأليفة والمفترسة وصلتها بالإنسان ، موضوعات لإبراز مشاعرهم فى صور محسوسة ، ولم يتجه قصدهم إلى محاولة إدراكها على أنها تنعم بالحياة فعلا ، وتخضع لنواميس الطبيعة البشرية .

إن استعانة أدب الإغريق وفهم بهذه الطريقة الواقعية فى الأداة، أى بجنوحهما إلى تجسيد موضوعاتهما هو الذى أكسبهما حيويتهما وإشراقهما اللذين كفلا لهما البقاء حتى اليوم . ولكن هذه الطريقة ، أو هذا المذهب اصطرع مع نقيضه الذى نما واشتدّ حتى وجد فى أفلاطون خير معبّر عنه . فقد جنح ذلك الفيلسوف من الضد إلى ضده . ضاق بالتحديد الواقعى فتعلق بفكرة المطلق ، وأعرض عن العالم المحسوس محلقاً فى سبحات التجريد . وأجمل هذا الاتجاه الفكرىّ فى عبارته المعروفة القائلة « إن التقاط صورة جميلة من صور الجمال الدنيوى ، واتخاذها موضوعاً للعمل الفنىّ عبث

لا طائل تحته، فصور الجمال الأرضى لا تحصى، وهى سرعان ما تتبدد بعد تألقها، ويستجد غيرها، فكل منها قطرة فى الجمال المطلق، ذلك الجمال الذى لا يستطيع أن يدركه أو يتصوره إلا من بلغ غاية الفلسفة...»

* * *

على أن المسيحية لم تلبث أن زحفت على أوروبا، وجرفت فى طريقها تلك الآلهة البشرية، واجتثت العقائد الأسطورية، وبشّرت بفكرة المطلق، وعزلت المعنويات عن عالم الواقع الملموس، وجعلت لها كياناً مستقلاً عنه. فلم تعد تلك المعنويات نابعة فى نظرها من الواقع المادى، ومتأثرة به أو مؤثرة فيه، بل أصبحت قوة مقدسة قائمة بذاتها، تعمل على السمو بالإنسان عن الدنايا، وتطهيره من خطاياه وسوءاته، أى أنها تعمل منعزلة عن حياة الإنسان الواقعية بقصد رفع مستواها المعنوى. وهكذا جاءت هذه الديانة الجديدة ملائمة لفلسفة أفلاطون التجريدية، وكان قميناً بالأدب والفن الأوروبيين حينئذاك أن يبادرا إلى اعتناق فكرة «المطلق» وأن يتأثرا بها فى إنتاجهما، ولكنهما كانا يومئذاك فى عهد طفولتهما، فلم يقويا على الاستقلال عن الأصل الذى يستندان إليه، وهو تراث اليونان الأدبى والفنى، لذلك ظلا – كما قلنا – يغترفان من منهله، ويعتمدان على محاكاته مقتصرين فى ذلك على ملاحمه وتمثيلياته وقصائده دون أساطيره التى لم تلائم الديانة الجديدة.

* * *

وسارت المعرفة فى طريق التقدم، واحتاج التطور الحضارى العمرانى إلى التوسع الصناعى، كما احتاج هذا التوسع إلى معونة العلوم التطبيقية. فأخذ المحلقون فى السماء يهبطون إلى الواقع شيئاً فشيئاً، وطفقت الفلسفة المادية تغزو إنجلترا وفرنسا فى أوائل القرن السابع عشر، ولكنها بدأت «ثنائية»، فهى لم تجرؤ على إنكار فكرة المطلق كرّة واحدة، فجاءت مزيجاً من المادية والمثالية إذ حاول فلاسفتها أن يفسروا الوجود تفسيراً مادياً، ولكنهم سلموا فى نفس الوقت بأن القوى المعنوية المطلقة المعزولة عن الواقع أو غير النابعة منه هى التى فرضت عليه نظامه المادى.

كان بيكون أول من افتتح عهد الواقعية إذ صاح صيحته المعروفة: «اطووا كتبكم العتيقة، وافتحوا كتاب الكون الواسع» ومن الطبيعى أن تتردد تلك الصيحة أول ما تتردد فى إنجلترا التى سارت فى طريق التقدم الصناعىّ على رأس القافلة الأوروبية، ومن الطبيعى كذلك أن يرنّ صداها فى كل من فرنسا وألمانيا المتوثبتين للنهوض، وأن يسرى مفهوم هذه الدعوة من ميدان الفلسفة إلى ميدان الأدب والفن، وقد أخذت الفلسفة، فى تنقيبها عن كنه الأدب والفن وحقيقة رسالتهما، تنير لهما الآفاق الجديدة، وترشدهما إلى طريق الوصول إليها، ومن قديم أخذت الفلسفة على عاتقها تبصير الأدب والفن بأهداف رسالتهما...

قال بيكون ما معناه: «الأفكار المستمدة من التأمل الذهنى المنعزل عن الواقع أشبه بالخيوط المستمدة من جوف العنكبوت، فهى واهية لا مادة فيها، ولا قيمة لها». وبهذه العبارة افتتح الحملة على الإنتاج الفكرى المستمد من التأمل المجرد.

ونادى ديكارت فى الناحية الأخرى من المانش بضرورة نبذ المعتقدات السابقة المستمدة من القراءات والسماع، وإزاحتها من طريق الذهن لتمكينه من الوصول إلى الحقيقة. فهو لم يؤيد مذهب بيكون، بل نادى بنقيضه. ولكن فضله يرجع إلى تحرير عقول معاصريه من استبداد الفلسفة الإغريقية بها، وقد أنهى بذلك مرحلة الرجوع إلى النصوص القديمة لإدراك الحقائق، وبدأ مرحلة الاعتماد على العقل لإدراكها، هذه المرحلة التى أدت إلى ظهور الفلسفة العقلية أو فلسفة الإيمان بالعقل، كما أدّت إلى نموّ الشخصية الأوروبية، وتمكنها من الابتكار والإبداع. وما إن حطمت فلسفة ذلك العصر قيود احتذاء القديم حتى حطمها الأدب والفن كذلك.

على أن أثر بيكون أخذ يظهر شيئاً فشيئاً فى فرنسا بعد ذلك حتى وضح كل الوضوح فى فلسفة ديدرو . لقد كان الرأى قبل ظهور ذلك الفيلسوف أن صور الجمال تنبثق فى الذهن نتيجة لتهدّج الحواس واشتعال الأحاسيس . فالإنسان فى حالة تهدج حواسه واشتعال أحاسيسه قد يرى حسناً ما ليس بالحسن . ولكن ديدرو الواقعى الاتجاه هو أول من أصرّ على أن للجمال وجوداً واقعيًّا خارج الذهن ، فهو لا ينبثق فى الذهن بفعل الحواس والأحاسيس ، ولكنه انعكاس للواقع الذى يوقظ فى الذهن فكرة التناسق ، أو العلاقات المتناسقة .

وديدرو كذلك أول من طالب الأدباء والفنانين أن يختاروا موضوعاتهم من معترك الحياة ، فيرسموا للمجتمع صوراً واقعية تنفر الناس من الرذيلة ، وتحبب إليهم اعتناق الفضيلة . وبذلك وضع هذا الفيلسوف الفرنسى أول حجر فى صرح مذهب الأدب الواقعى .

ولكن الفلسفة المثالية لم تعدم أساطينها الذين ظهر « كانت » على رأسهم ، فنادى بعزل العمل الفنىّ عن الواقع ، وبعزل الشكل عن الموضوع ، فالشكل فى نظره مطلق فى ذاته . ومما قاله فى ذلك : « لا يجوز أن نشغل بالنا بوجود الشىء فى ذاته ، فإن شكله هو الحقيقة الجمالية ، وهو من صياغة عقلنا ! ! » . وبذلك وضع الفيلسوف « كانت » أساس مذهب الفن للفن .

ولم يلبث الفيلسوف «هيجل» أن تصدى له مقرراً « أن العمل الفنىّ لا يكتمل إلا باتحاد الشكل والموضوع ، بل باندماج كل منهما فى الآخر ، ولا كيان لأحدهما منعزلا عن الآخر » . ومما قاله ذلك الفيلسوف : « إن العمل الفنى يكشف الحقيقة للوعى فى أشكال مجسدة أو أشكال محسوسة ، فهو انسجام بين المعنويات وبين الماديات » وقد بنى على هذا الرأى حكمه على الأدب والفن الإغريقيين بأنهما بلغا الذروة فى ذلك العصر الذهبىّ ، ثم انحدرا بعده حتى وصلا إلى الحضيض عندما لجآ إلى التجريد بعد التجسيد ، وإلى هذا الفيلسوف يرجع الفضل فى ربط كل إنتاج أدبىّ وفنىّ بحقبته التاريخية . فهو ليس وليد إلهام مترفع عن الواقع ، ولكنه وليد عصره ، وهو يتميز ويتحدد بأوضاع عصره الاجتماعية ومستوى تطور عصره الفكرى . . . هذا الرأى هو الذى مهّد الطريق للمذهب الواقعىّ الحديث فى الأدب والفن .

وفى هذه الأثناء ظهر الفيلسوف « بيلينسكى » فى روسيا مؤيدًا الاتجاه الواقعىّ للأدب والفن . ومما قاله عنهما : « إنهما لا يستعرضان الفكرة الذاتية ، ولكنهما يعكسان الحقيقة الواقعية . إن الإنتاج الأدبىّ والفنىّ لا يولد فى ذهن الإنسان تلقائيًّا ، أى أنه لا يولد خارج الواقع ، ولكنه ينبع منه . . . »

وقد سار الفيلسوف الروسى « تشيرنيشفسكى » شوطاً أبعد فى هذا المجال فربط بين الأدب والفن وبين المصلحة العامة . ومما قاله فى هذا الصدد : « إن التطبيق العملىّ هو وحده الذى يتيح كشف الانحرافات والأكاذيب والأباطيل الكامنة فى الوقائع ، والمنعكسة فى الآراء والمشاعر » . وظل هذا الاتجاه الواقعىّ فى الأدب والفن يتبع اتجاه الفلسفة الواقعية إلى أن اكتمل بنيان تلك الفلسفة فى النصف الثانى من القرن الماضى فأخذت تضع للأدب الواقعى أسسه الواضحة المعالم .

* * *

كانت الفلسفة قبل ظهور المذهب الواقعىّ ترى أن المعنويات هى التى تخلق الماديّات وتطوّرها وفق مشيئتها ، فالعقل أو الوعى أو الروح يريد فيخلق ما يريد ، ويوجهه ويغيره حسب إرادته الذاتيه التلقائية . أما المذهب الواقعىّ فقد عكس هذا الرأى ، وقرّر أن المعنويات لا تنبع إلا من الماديّات ، فعقلية الإنسان وضميره يتحدّدان بأوضاع عصره المادية والاجتماعيه ، وفطنته وليدة الخبرة العملية ، ومعارفه وليدة الاختبار الماديّ والإنتاج ، ومُثُله الفكرية والأخلاقية نابعة من حياته المادية لتنظيمها وتجميلها ورفع مستواها ، ولكن ليس معنى هذا أن المذهب الواقعىّ ماديّ بحت ، أى أنه لا يؤمن إلا

بالماديات ، ولا يرى الإنسان إلا آلة مسخرة لها ، مغلوبة على أمرها ، عاجزة عن تحقيق مشيئتها . فهو على عكس ذلك يناهض المذهب الفلسفي المادي البحت ، ويقرر أن المعنويات بعد تولدها من الماديات تعود فتؤثر فيها . وأن الإنسان يلعب دوراً إيجابياً في عملية التطور الحضاري ، فهو بازدياد وعيه المستمد من خبرة العمل يزيد التطور الحضاري سرعة ، إنه يتأثر به ويؤثر فيه وهكذا دواليك . ومن كشوف تلك الفلسفة كذلك إماطتها اللثام عن الناموس الذى تتبعه البشرية فى تطورها الحضاري ، وتمكنها بذلك من إلقاء أضواء جديدة على التاريخ ، وتفسيره على نحو سليم .

* * *

والذى يعنينا مما تقدم هو أن نتوسل به لفهم الأسس التى وضعتها تلك الفلسفة للأدب والفن . لقد رأت تلك الفلسفة أن المعنويات تنبع من الواقع المادي وتتأثر به وتؤثر فيه على التوالى . وبذلك لا يستطيع الأدب والفن أن يؤديا رسالتهما على الوجه الأكمل ، وهى تصوير الحياة بأمانة وصدق ، إلا بتتبع تلك العملية ، أى بالرجوع إلى الواقع المادي الذى نبعت منه ، وتفهمها على ضوئه بدل تفهمها مجردة معزولة عنه ، وتصوير تأثرها به وتأثيرها فيه ، أى تصوير ذلك الصراع القائم بينهما فى سبيل تطوير الحياة والسمو بها إلى مستويات أعلى .

وما دامت تلك الفلسفة ترى أن الإنسان يستطيع بازدياد وعيه المستمد من الواقع المادي أن يزيد التطور الحضاري سرعة ، فمهمة الأدب والفن عندها هى أن يعملا على إنماء هذا الوعى بتصوير الواقع على حقيقته دون تزييف أو تبرير ، وإبراز عيوبه والتواءاته وجور أوضاعه ، والأسباب الحقيقية البعيدة الغور لذلك ، وطرق التخلص منها ، وحفز الهمم واستنهاضها للتمكين من مهمة الإنسان الكبرى وهى تقويم المعوج ، ورفع الجور ، والعمل على بناء عالم أفضل .

ولا يستطيع الأديب والفنان تأدية تلك الرسالة على وجه فعال إذا هما لم يلما أوسع إلمام بتاريخ البشرية على ضوء ناموس تطورها الحضاري ، فإن مثل هذا الإلمام هو الذى يمكنهما من إدراك الصراع فى سبيل التقدم على حقيقته .

على أن العمل الأدبي والفني لا يكتمل إلا إذا تحلى بمقومات الفن الأصيل ، وهذا لا يتأتى إلا بتوفر الموهبة الفنية للأديب والفنان ، ويتمتع كل منهما بالحرية الخالقة .

أما المذهب الوجودى للأدب والفن فمتفرع من المذهب الفوضوي الذى انتشر فى روسيا خلال القرن الماضى . ويرمى هذا المذهب إلى تحطيم كل ما هو قائم ومحوه ، ثم إقامة الجديد على أساس « نظيف » ، فخطته الأساسية هى الهدم ثم البناء ، أو تحقيق الإنسان لوجوده بالقضاء على كل ما يحول دون ازدهاره.

ويختلف هذا المذهب عن الواقعية فى أن هذه الأخيرة لا تؤمن إلا بالازدهار القائم على التطور . فالجديد يقوم على أساس سابقه ، وهو ينبع منه ، وينمو على حسابه حتى يستهلكه ويحل محله . وكل مرحلة انتقالية هى مرحلة تقدمية بالنسبة إلى وقتها ، ولا بد من أن تؤدى مهمتها ، وتستنفد أغراضها قبل أن تقضى عليها المرحلة الجديدة وتحل محلها . ومهمة الأدب الواقعي أن يعين الجديد على سرعة النماء والازدهار حتى يصبح أهلا للحلول محل القديم المتداعى . إن الأدب الوجودي يمسك المعاول ، ويقوم بعملية الهدم بنفسه ، فيفسد بذلك عملية التطور ، ويمهد للفوضى . أما الأدب الواقعي فيقوم بدور المرشد الذى يلقى الضوء على طريق التقدم ، ويكشف عن نواحى الانحلال فى القديم ، ونواحى القوة والخير فى الجديد ، فيعمل على سرعة عملية التطور ، وسرعة تحقيق الأهداف التقدمية . إن المذهب الأول يتخذ موضوعاته الأدبية والفنية من أغراض الفرد وميوله ونزواته ، أما موضوعات المذهب الثانى فمختارة من واقع حياة الجموع المجاهدة فى سبيل التقدم .

كارل بروكلمان

بقلم الدكتور يوهان فك

١٨٦٨ — ١٩٥٦

مضى عام على وفاة المستشرق الألمانى الكبير الدكتور كارل بروكلمان الذى أدى إلى الثقافة العربية أجلّ خدمة بكتابه « تاريخ الآداب العربية » الذى يعد أوسع مرجع للباحثين فى أدبنا . وهو سجل حافل بالتراث العربى : مخطوطة ومطبوعة .

وقد اهتمت الإدارة الثقافية بجامعة الدول العربية بهذا الكتاب القيم ، فأخذت على عاتقها نشره معرباً ، وعهدت بذلك إلى الدكتور عبد الحليم النجار المدرس بكلية الآداب بجامعة القاهرة ، فقام بترجمة الجزء الأول منه مع إضافة الملاحق والتصحيحات إليه ، ويراجع هذه الترجمة الدكتور مراد كامل عميد مدرسة الألسن .

ووفاء لذكرى هذا المستشرق الكبير ننشر فيما يلى تعريباً للدراسة التى خص بها « المجلة » الدكتور يوهان فك Johann W. Fück ، وهو من كبار المستشرقين الألمان الذين توفروا على خدمة الثقافة العربية ، وممن تخرجوا على الدكتور أوجست فيشر الذى كان عضواً بمجمع اللغة العربية . وللدكتور فك كتاب نفيس نقله إلى العربية الدكتور عبد الحليم النجار ، ونشر عام ١٩٥١ وعنوانه «العربية : دراسات فى اللغة واللهجات والأساليب» شرح فيه تطور الأساليب فى لغتنا من أول الهجرة إلى القرن الرابع . ويشتغل الآن بدراسة كتاب « الفهرست » لابن النديم وتحقيقه .

فى اليوم السادس من مايو عام ١٩٥٦ توفى بمدينة هال Halle على نهر السال Saale الأستاذ الدكتور كارل بروكلمان Carl Brockelmann صاحب السِّفْر المشهور « تاريخ الآداب العربية» "Geschichte der Arabischen Literatur" (GAL.) فى السنة السابعة والثمانين من عمره .

ولقد كان عالماً متضلعاً من اللغة العربية وآدابها ومن تاريخ الشعوب الإسلامية . وفضلا عن هذا فقد كان يتتبع فى اهتمام بالغ كفاح العرب فى سبيل حريّتهم وتقدُّمهم ، وأصدر عام ١٩٣٩ كتاباً فى « تاريخ الشعوب الإسلامية » "Geschichte der Islamicschen Völker" لكى يعرِّف قومه تاريخ العرب منذ عصر النبى (صلعم) حتى مرحلة التطوّر القائمة . ولقد تُرجم هذا الكتاب إلى اللغات العربية والإنجليزية والفرنسية والبولونية والتركية مما يقطع بأنه أشبع حاجة قائمة ، وسدّ فراغاً كبيراً فى نطاق الثقافة العالمية .

* * *

وُلد « بروكلمان » فى السابع عشر من سبتمبر عام ١٨٦٨ فى مدينة روستك Rostock ، ولم يدرس فى جامعتها وفى جامعتى برسلاو وإستراسبورج ، اللغات السامية فحسب ، بل اللغة الفارسية والتركية والقبطية إلى جانب اللغتين اللاتينية واليونانية والتاريخ . وفى عام ١٨٩١ ظفر بإجازة الدكتوراه فى الفلسفة من جامعة استراسبورج ، ثم أصبح أستاذاً مساعداً فى جامعة برسلاو عام ١٩٠٠ . وفى عام ١٩٠٣ استدعى للتدريس فى قسم اللغات الشرقية بجامعة كينجز برج Königsberg ، ثم انتقل بصفته هذه إلى جامعة « هال Halle » عام ١٩١٠ ، ثم إلى جامعة برسلاو عام ١٩٢٣ ، ثم عاد إلى مدينة « هال » عام ١٩٣٥ وظلّ قائماً بالتدريس فى جامعتها حتى وافته المنية .

* * *

وقد قام بروكلمان بزيارة البلدان الإسلامية ثلاث مرات : زار فى المرة الأولى الآستانة فى شتاء عام ١٨٩٥ — ١٨٩٦ موفداً من أكاديمية العلوم ببرلين لكى ينقل مخطوط « الطبقات » لابن سعد ، وزار فى المرة الثانية الجزائر مندوباً فى مؤتمر المستشرقين الدولى فى ربيع عام ١٩٠٥ ، وانتهز هذه الفرصة للقيام بجولة فى هذه البلاد حتى واحة بِسْكرَة Biskra ؛ وأخيراً عاد إلى زيارة الآستانة فى عام ١٩٢٩ .

وكان بروكلمان من الموهوبين إذ حَبَتْهُ الطبيعة ذاكرة قوية ، وفكراً لمّاحاً ، وحضور بديهة ، وسرعة خاطر ؛ فكان من اليسير أن تنطبع الأسماء والأشياء التى يسمع بها أو يقرأ عنها مرة واحدة على صفحة هذه الذاكرة القوية ، فلا تضيع أبداً .

وكان — فضلا عن هذا — محبّاً للنظام ، مرتب التفكير ؛ فكان عمله اليومى مقسماً تقسيماً دقيقاً . وكانت أموره تسير فى ضبط آلة الساعة ودقتها . وقد مكنت له هذه الصفات من القيام بهذه الأعمال الخالدة التى اضطلع بها . ومع هذا فقد وقاه شعوره القوى بالحقيقة ونظرته الصحيحة إلى الواقع — أن يحاول بلوغ ما لا يمكن بلوغه . ولهذا نراه فى كتابه « تاريخ الآداب العربية » قد جعل رسالته مقصورة على دراسة التاريخ السطحى للأدب العربى ؛ إذ اعتقد أنه من المستحيل عند المستوى الحالى للبحوث إدراك كُنْه التطور الداخلى للأدب العربى إلا فى مناطق محدودة أو ضيقة . وكذلك فإنه لم يعتمد فى بحثه هذا إلا على التراث الأدبى الذى بقى لنا ، ضارباً صفحاً عن الأسفار التى لا علم لنا بها إلا من سِيَر الأشخاص وضروب الاقتباس ، ولذلك فإنه ، فيما عدا شعراء الجاهلية ، لم يُعْنَ بغير ما خلف الكتّاب المسلمون. وبالرغم من اقتصاره على دراسة الأدب الإسلامى ظلت المادة التى تناولها البحث ضخمة جبارة ، فارتأى أن يقسمها ثلاثة أقسام ، أفرد لكلٍّ منها جزءاً من كتابه « تاريخ الآداب العربية » .

وقد تناول فى الجزء الأول — وهو ثلاثة أقسام — الأدب الوطنى العربى منذ بدايته حتى سقوط الدولة الأموية عام ٧٥٠ م ، على حين كرّس الجزء الثانى لدراسة الأدب الإسلامى فى الفترة بين عامى ٧٥٠ — ١٢٥٨م .

أما الجزء الثالث فيتصل فيه هذا البحث حتى عام ١٥١٧ م ، ثم يُقَفَّى بالفترة المتأخرة بين عامى ١٥١٧ — ١٧٩٨ ، بحيث تكون دراسة الأدب الإسلامى فى القرن التاسع عشر خاتمة المطاف .

ويقوم كل قسم من الكتاب على عدة فصول ، يتناول كلٌّ منها موضوعاً خاصًّا : ففى الفصول تدرس المشكلات العامة المتصلة بتاريخ الأدب العربى ، أما فى القسمين الثانى والثالث فنجد الحديث يجرى عادة فى كل فصل من فصولها حول شاعر واحد . ونجد ابتداءً من الكتاب الثانى أن معظم الفصول من مقالات يتناول كلٌّ منها عدداً من الكتّاب والأدباء ممن عاشوا فى فترة واحدة وربط بينهم نوع واحد من الأدب ، وقد يكونون فضلا عن هذا من بلد واحد .

ولقد اقتصر كارل بروكلمان تحقيقاً لغرضه من هذه الدراسة — على تناول الظروف الخارجية ، ووجّه جُلَّ اهتمامه إلى تعداد الكتب التى خلفها لنا كلٌّ من هؤلاء الأدباء ، جاعلا نصب عينيه ذكر المخطوطات التى وصلت إلى علمه عن كل كتاب ، فضلا عما يوجد من المطبوعات . وفى هذا تكمن — إلى جانب أدلة تُعَدُّ بالآلاف — أهمية هذه الجهود الكبرى التى قام بها فى وضع كتابه : « تاريخ الآداب العربية » ، هذا فضلا عما تتيحه للقراء من سهولة البحث والمعرفة .

وقد صدر هذا الكتاب فى جزأين كبيرين بين عامى ١٨٩٧ — ١٩٠٢ وكان لا مَعْدَى عن وجود نقص وسهو وأخطاء بدت بعد ظهور الكتاب نظراً لضخامة

مادّته ؛ مما حدا ببروكلمان إلى العمل فوراً لإصدار طبعة ثانية لم يتيسر ظهورها نتيجة للصعوبات المالية التى حاقت بالناشر .

وأخيراً قرّر بروكلمان إصدار ملحق لكتابه باسم « ملحق تاريخ الآداب العربية » بوساطة الناشر الشهير « إ . ج . بريل » E.J. Brill بمدينة ليدن Leiden، وتمّ طبع هذا الكتاب بين عامى ١٩٣٧ — ١٩٤٢ فى ثلاثة أجزاء ، لا يفترق الأول والثانى منها عن مثيليهما فى الكتاب الأصلى ، وهما يتناولان النصوص بشرح مسهب وتذييل مطوّل ، ويشتملان على تصحيح الأخطاء إلى جانب تبيان المطبوعات والمخطوطات التى كشف عنها خلال الفترة بين صدور الطبعتين ، غير أن البيانات التى تحتوى عليها الطبعة الأولى فيما يتصل بالمخطوطات لم ترد بصفة عامة فى الطبعة الثانية لهذا الكتاب ؛ ولهذا فإن القارئ لا يستطيع أن يستغنى بها عن الرجوع إلى الطبعة الأولى إذا أراد أن يكون اطلاعه كاملا ، وألا يفوته شىء .

هذا وقد ضمّن بروكلمان طبعته الثانية قائمة أبجدية بأسماء الكتّاب الذين لا نعرف فترات حياتهم إلى جانب المؤلفات التى خلفوها ؛ أما المؤلفات المجهولة فقد تركها فى هذه الطبعة كذلك .

وأما الجزء الثالث من الملحق فيتناول مادة جديدة ؛ إذ يصف فيه الأدب العربى الحديث فى الفترة بين عامى ١٨٨٢ — ١٩٣٩ . وخلافاً لنهجه فى الجزأين الأوّلين اللذين لم يهمل فيهما تناول الأدب المتخصص من الناحية الفنية — قد اقتصر فى الجزء الثالث على تناول النظم وما ينعته بالأدب الجميل . ومن الناحية الأخرى وعلى عكس ما جاء فى الجزأين الأوّلين ، فإنه لا يكتفى فى الجزء الثالث بجداول وقوائم جافة مملوءة بتواريخ وأسماء كتب ومطبوعات ومخطوطات ، ولكنه يصف مستقبل عظماء كتّاب الأدب العربى الحديث وصفاً جيداً ، ناقداً أهمّ مؤلفاتهم من نواحى اللغة والأسلوب والدوافع الأدبية .

وفضلا عن أن الكتب التى قرأها لهذا الغرض تُعَدُّ بالمئات ، فإنه كان على اتصال مستمر — عن طريق المكاتبة — بكثيرين من شعراء مصر وسورية ، وبالبارزين من رجال الفكر فى البلدين . هذا ، وينوّه بروكلمان — فى مقدمة الجزء الثالث — بالمساعدة الطيبة التى لقيها بصفة خاصة من الأساتذة : محمود تيمور وبشر فارس وحسن كامل الصيرفى وسامى الكيالى .

* * *

وإذا كان كتاب « تاريخ الأدب العربى » عند ظهور طبعته الأولى قد أكسب « بروكلمان » لقب « حاجى خليفة الألمان » فمن الأوجب أن يقرن اسمه بعد ظهور الجزء الثالث من « الملحق » باسمىْ « ابن النديم » صاحب « الفهرست » و « ابن خلّكان » صاحب « وفيات الأعيان » .

ولقد لقى « كارل » بروكلمان مزيداً من الثناء والإعجاب داخل ألمانيا وخارجها ، وتهافتت المحافل العربية والشرقية على الحفاوة به فاختير عضو شرف فى المجمع العلمى العربى بدمشق ، وفى الجمعية الشرقية الألمانية ، وفى الجمعية الأسيوية الفرنسية ، وفى الجمعية الملكية الأسيوية الإنجليزية ، وفى الجمعية الشرقية الأمريكية ، والجمعية اللغوية الأمريكية ، ثم عين عضواً فى أكاديميات برلين وليبزيج وبودابست وغيرها من المحافل الأدبية المختلفة . وفى عام ١٩٥١ ظفر بالجائزة الألمانية الوطنية ، وارتفع بذلك إلى علماء الصف الأول .

فالشهرة العالمية والصيت البعيد اللذان نعم بهما « بروكلمان » يرجعان إلى كتاب « تاريخ الآداب العربية » ، ولكن هذا الأدب لم يكن وحده المجال الذى عمل فيه هذا العالم الفذّ ؛ فقد كان أيضاً خبيراً ممتازاً فى اللغات السامية جميعا ، وما زالت لكتابه ذى الجزأين « أصول القواعد النحوية المقارنة فى اللغات السامية » المرتبة الأولى حتى اليوم بين جميع المؤلفات فى هذه الناحية لغزارة

مادته وتنسيقه ، مع العلم بأنه صدر فى الفترة بين عامى ١٩٠٧ — ١٩١٢ .

ولم تقف جهوده عند هذا الحد ، بل إنه فوق هذا اشتغل كثيراً باللغةالسريانية ، ووضع « القاموس السريانى » Lexicon Syriacum الذى صدرت الطبعةالأولى منه عام ١٨٩٥ ، والطبعة الثانية عام١٩٢٢ ؛ وهو سِفْرٌ يحتوى على أدلة حاسمة فى الخلاف القائم حول هذه اللغة ، فضلا عن الناحية الصرفية والاشتقاق من اللغات المتقاربة .

وأخيراً فإنه كان يتقن اللغات التركية ، وصدر له فى هذه اللغات سِفْران كبيران : أحدهما « كنز اللغة التركية الوسطى » Mitteltürkischen Wortschatz ، والآخر هو «القواعد النحوية فى اللغة التركية الشرقية للشعوب الإسلامية فى آسيا الوسطى » Osttürkischen Grammatik der Islamischen Kultursprachen Mittelasiens، وهما سِفْران كان لا غنى عنهما للبحث اللغوى التاريخى فى اللغة التركية ، ولهذا كانت لهما أهمية كبيرة فى تذليل سُبُل هذه البحوث .

* * *

وقبيل وفاة بروكلمان كتب إليه طه حسين بأن الإدارة الثقافية فى الجامعة العربية قد اعتزمت ترجمة كتابه « تاريخ الآداب العربية » إلى اللغة العربية . والواقع أن أفضل وسائل التكريم لذكرى هذا العالم الكبير بالأدب العربى والصديق الوفىّ للناطقين بالضاد — هو ترجمة كتابه هذا بأجزائه الثلاثة إلى اللغة العربية .

عن الألمانية



من كتابى تاريخ الآداب العربية الذى يظهر فى المجلد الثانى عاما قابلا ان شاء الله تعالى
فاشكر لكم منكم راجيا ان تنوبوا لى فضيلتكم

المخلص

C Brockelmann

نموذج من خط الدكتور بروكلمان بالعربية مذيل بتوقيعه

مشكلة نشأة الحياة فى الأرض

للدكتور كورت فاخهولدر بجامعة بون

سبق أن نشرنا فى العدد الرابع رأياً للأستاذ فؤاد زكريا عن نشأة الحياة فى الأرض ، ونورد فى هذا المقال رأياً آخر لعالم ألمانى يعالج الموضوع من زاوية أخرى .

إن دراسة نشأة الحياة فى الأرض أو محاولة إيجاد حل لها ؛ يفترض أن يتعلم الإنسان أولا كيف يفرق تفريقاً واضحاً بين ما هو حى ، وما ليس بحى . وهذا ما لم يحط الإنسان به علماً فى تاريخه القديم ، إذ كان الاعتقاد الغالب إذ ذاك أن الحياة منبثة فى كل شىء ، أو يمكن أن تدب فى أى شىء ، حتى إن الفيلسوف « أرسطو » نفسه تخيّل أن الحيوان ينشأ من الطين فجأة ، دون أن يستثنى الحيوانات المعقدة فى تكوينها كالضفادع والإنكليس (ثعبان الماء) .

ولقد عمّرت فكرة نشأة الحياة من القاذورات والطين طويلا ، فشملت العصور الوسطى كلها ، وظلت قائمة حتى بعد أن تعلم الإنسان كيف يفرق بين الطبيعة الحية وعديمة الحياة ، ويقارن بينهما ، وإن كانت هـذه المعرفة لم تبلغ درجة الاعتقاد بوجود حدود فاصلة بينهما تستعصى على التخطى والاقتحام . والحق أن هذا الاعتقاد لم يكن مقصوراً على أن الحياة يمكن أن تنبثق من القاذورات والطين فحسب ؛ بل على أنه فى مقدور الإنسان أن يخلق الحياة بطرق عملية تجريبية . ألم يراود أفكار علماء الخيمياء ، فى القرون الوسطى هذا الحلم العظيم ؟ وهو أن يخلقوا فى الزجاجات والأنابيق ، بمزج وعلاج مواد معينة ، لا إكسير الحياة فحسب ، بل أعلى جنس فى الحيوان ، وهو جنين الإنسان .

وبدت لأول مرة خلال الجهود الخيميائية « محاولة تحويل المعادن إلى ذهب » فى القرون الوسطى فكرة أصيلة سميت فيما بعد نظرية النشوء الأولى ، وتطورت تحت هذا الاسم إلى إحدى النظريتين الطبيعيتين الذائعتين عن نشأة الحياة فوق الكرة الأرضية . ومفهوم هذه النظرية : أنه متى توافرت الأحوال الطبيعية والكيميائية الصحيحة نشأت الحياة ، بل لابد أن تنشأ حينئذ بعمل القوانين الطبيعية .

ولا ريب فى أن هذه التعاليم كانت عرضة لتحول متدرج ملحوظ فى تاريخها ، كانت أولى مدارجه أن استبعدت الفكرة فى نشأة أحياء مكتملة نشأة مفاجئة مباشرة من مادة غير عضوية ، ورجح انبثاق مادة الحياة من أنواع عضوية ، أى الأنواع التى توجد فى الكائنات الحية دون الطبيعية التى لا حياة فيها .

وقد دلل مشاهير العلماء الطبيعيين فى القرن الثامن عشر مثل الأستاذ « نيدهام Needham » الإنجليزى والأستاذ الفرنسى « بوفون Buffon » أنه إذا رفعت درجة حرارة سائل غذائى بالغليان حتى يثبت قتل جميع الكائنات الحية فيه ، ثم ترك فترة كافية نشأت فيه كائنات حية أخرى . واستنبطوا من هذا ، أن هذه الكائنات الحية الجديدة إنما تنشأ عن تحلل المواد العضوية وتعفنها وهى التى أدى الغليان إلى موتها ، وقالوا تبعاً لهذه النتيجة بوجود مثل هذه الجزئيات العضوية فى كل موضع من الأرض ، كمصدر لتكوين كائنــات حية صغيرة ، بل قالوا إن أدوار التكوين هذه ما تزال مستمرة قائمة ، وهكذا تتكوّن من جراء التحلل والتعفن مهيجات الأمراض المعدية وحاملاتها التى نسميها اليوم الخمائر أو البكتيريا . وقد انقضى قرن كامل من

جهود تجريبية مضنية أثبتت بصفة قطعية وجود لبس وخلط بين الأثر والمؤثر، إذ أن الخمائر وأضرابها من الكائنات الحية الصغيرة لا تنشأ نتيجة لعمليات التحلل والتعفن؛ بل العكس هو الصحيح، أى أن هذه الكائنات الحية الصغيرة هى سبب التحلل والتعفن. وكان العالم « باستير Pasteur » السبّاق إلى إثبات أن التربة الغذائية سواء احتوت على مواد عضوية أو غير عضوية، لا يمكن أن تتعفن أو أن تتكوّن فيها مثل هذه الكائنات الحية الصغيرة، حتى ولو تركت سنين طويلة على شريطة الحيلولة دون تسلل البكتيريا إليها.

ولكن أنصار « نظرية النشوء الأوّلى » لم يسلموا ولم يعترفوا بالهزيمة، إذ زعم الفيلسوف الألمانى إرنست هيكل Ernst Haeckel أكبر أنصار هذه المدرسة قبيل نهاية القرن الماضى، أن التجارب التى قام بها « باستير » لم تجرِ على أسس طبيعية، ولهذا فإن النتائج التى ظهرت لا تدل على شىء، بل لا تصلح لأن تكون أدلة مقنعة، وزاد على ذلك قوله بأن هذه النظرية « ضرورة فكرية » ويضم « هيكل » إلى قوله هذا أنه عثر بين المتجمعات المخاطية فى قاع البحر على الدرجة الوسطى (الحلقة المفقودة) بين الكائنات الحية وعديمة الحياة، ولكن تبين خطأ هذا الزعم لأن هذه المخاطيات الدنيا[1] Moneren التى اعتبرها أصل الحياة لم تكن إلا مادة جيرية.

* * *

والآن لا بد لنا من عود سريع إلى الماضى لنقرر أن العلماء فى خلال هذه الفترة كانوا يعالجون مشكلة أصل الخلق من ناحية أخرى هى الناحية الكيميائية. ولقد سبق القول بأن الأستاذين نيدهام وبوفون بدأا بحوثهما من جزيئيات عضوية كائنة، دون أن يهتم أحدهما بالتساؤل — رغم أهمية ذلك فى أصل النشوء — عما إذا كان من الممكن أن تنشأ المادة الحية من مواد غير عضوية، وكيف تتم عملية الخلق هذه؟

ولكن أحداً لم يكن ليستطيع فى ذلك الوقت أن يجيب على مثل هذه الأسئلة، وكان لا بد من انقضاء زمن طويل حتى يتيسر القول بأن هذه العملية ممكنة، لأن المادة العضوية فى الكائنات الحية لا تحتوى قط على عنصر كيميائى واحد إلا وهو موجود كذلك فى الطبيعة غير العضوية. وإذا كانت أوضاع العناصر بالنسبة إلى المجموعات الذرية تخضع فى هذه الحالة لنظام خاص، فإن هذا الارتباط خاضع بدوره لنفس القواعد الطبيعية.

وكان الدكتور « فليجر Pflueger » أستاذ « علم وظائف الأعضاء » بجامعة بون Bonn أول من حاول عام ١٨٧٥ معرفة كيف أمكن أن تتم عملية الترابط هذه بين عناصر كيميائية غير عضوية وجزيئيات عضوية منذ أقدم العصور على الأرض.

وإذا كان قد تبين فيما بعد أن هذه التجربة لم تصادف نجاحاً، فإنه رغم هذا يبقى للدكتور « فليجر » فضل السبق فى توجيه الأنظار إلى أن إجراء مثل هذه التجربة أمر لا معدى عنه متى توخينا الجد فى دراسة المشكلة الخاصة بنشأة الحياة. وقد بدأ « فليجر » بحثه من أن غازى الكربون والأزوت، وهما أهم العناصر المميزة فى المادة الزلالية التى هى أهم مادة لبناء الكائنات الحية، يتحدان إلى مركب يسمى السيان Cyan إذا تعرّضا لوهج النار، وقد كان هذا ممكناً عند ما كانت الأرض كتلة كرية متوهجة. ولقد افترض « فليجر » هذا، كما افترض أيضاً أن المادة الزلالية تتكوّن من مركبات السيان، ولكن تبين خطأ هذا الافتراض الأخير عندما عرفت المواد الزلالية، وثبت أن مركبات السيان ليست ممثلة فى تكوين المادة الزلالية.

وهكذا فإن التجربة التى استهدفت التدليل على بداية

(١) أدنى الكائنات الحية لدى « هيكل » وتتكون من خلية عديمة النواة، ولكنها تغتذى وتتحرك.

الحياة قد أخفقت أول مرة فى فهم حقيقة تكوين المواد العضوية ، وأخفقت مرة أخرى فى النهاية عند محاولة إثبات وجود درجة وسطى بين غير الأحياء والأحياء البدائية . وكان من الطبيعى بعدئذ ، أن يتجه التفكير إلى إيجاد احتمال آخر لبدء الخليقة ، كان أول من تحدث عنه الأستاذ ريشتر Richter عام ١٨٧٠ ، ثم كان الأستاذ هيلمهولتس Helmholtz هو المبرز بين العلماء الذين عملوا على تدعيم هذا الاتجاه .

ولقد درج « هيلمهولتس » فى بحثه هذا على افتراض ما زال صحيحاً حتى اليوم ، وهو أن الكرة اجتازت طوراً كانت متقدة أثناءه ، ولم يكن من المستطاع أن توجد الحياة فى الأرض خلال هذا الطور فى أى شكل من أشكالها ، وكان لا بد للأرض من أن تبرد للدرجة التى تبيح للماء الاحتفاظ بسيولته فى الأقل ، لأن الماء هو المادة الأساسية للحياة فى جميع أنواعها ومتباين أشكالها ، فما من كائن حى إلا وثلثاه على الأقل من الماء وحده . ومن ثم اطرد تفكير الأستاذ « هيلمهولتس » هكذا : إذا كانت جهود كل ناقد قد فشلت فى خلق الحياة من مادة غير حية ، فهلا يصح عندئذ أن نتساءل عما إذا كانت للحياة نشأة خاصة ، ثم ألا تكون الحياة نفسها قديمة قدم المادة ؟ وألا يكون انتشار الحياة هو نتيجة انتقال جراثيمها بين أجزاء الأرض واستقرارها فيها حيث تجد التربة الصالحة لبقائها ونمائها ؟

ووفقاً لهذا التفكير المناقض لنظرية النشوء الأولى فإن جراثيم حية Kosmozoen تتحوّل بين أجزاء المحيط العالمى خارجة من الأجزاء الكونية العامرة بالحياة لتضرب جذورها فى مواطن جديدة ، حيث توجد بيئة صالحة للحياة ، حتى إذا ما تمّ لها النماء فى مكان جديد ، خرجت هذه الجراثيم لتنشر الحياة فى أماكن أخرى مناسبة ، وهكذا دواليك .

ونتيجة لهذا فإن الحياة لا تنشأ من مواد غير حية تحت شروط معينة ، كما تزعم نظرية النشوء ، ولكن الحياة تنتشر وتتكاثر من الأبد إلى الأبد بواسطة كائنات حية أخرى . ووفقاً لهذا التصور فإن الكرة الأرضية — على عكس ما تزعمه نظرية النشوء — ليست « الأم » الحقيقية للحياة القائمة فيها ؛ إنها الأم التى لم تلدها ، ولكن التى تبنّتها وعالتها .

وأول ما يستنتج من هذا الرأى الجديد ، هو خطأ « هيكل » فيما قال به من أن نظرية النشوء ضرورة عقلية ، ولكن هذا لم يعف الباحثين من ضرورة اختبار هذا الرأى عملياً ، لكى يتبين هل من الممكن تحقيق هذه الفكرة وتطبيقها من ناحية تجريبية ؟ ولهذا اتخذ هذا الرأى طريقه إلى الاختبار العملى المرموق على النهج الآتى :

إن المجال العالمى الذى لا بد لجراثيم الحياة من اجتيازه مجال تسوده ، كما هو معلوم ، ظروف لا تصلح للحياة إطلاقاً ، ولهذا كان من الضرورى القيام باختبار لمعرفة مدى صلاحية هذه الجراثيم الحيوية للبقاء ، خلال فترات الانتقال المنافية للحياة !

* * *

وبعد ، فإن الإنسان يعلم منذ زمن ليس بالقصير ، أن الغالبية من الكائنات الحية ، بل لعلها جميعاً باستثناء الفقريات ذوات الدم الحار والإنسان ، تتصف بخاصية غريبة تتمثل فى قدرتها على تعطيل عملياتها الحيوية ، أو أن توقف ساعة حياتها عندما تطرأ ظروف خارجية غير ملائمة ، وأن تطلق عوامل الحياة ثانية عندما تتحسن هذه الظروف ، وعلى ذلك فلكثير من الحيوانات القدرة على الانتقال أحياناً إلى حالة تشبه الموات ، أو كما يقال علمياً إلى حالة الحياة الكامنة (البيات) ، وتستطيع فى هذه الحالة أن تجتاز الفترات التى تتعذر فيها الحياة الحقيقية . وقد ثبت أن هذا ممكن وفى الأقل لفترة قصيرة ، عندما تنخفض درجة الحرارة فى المجال الكونى انخفاضاً

كبيراً لا تتيسر معه الحياة العادية ، ودليل ذلك أن جراثيم الدرن إذا تعرضت عدة أيام لأدنى درجات الحرارة انخفاضاً وهى — ٢٧٢° مئوية . أو لما يقرب من درجة الصفر المطلقة ، ثم أخذ فى تسخينها بعدئذ فى حرص وحذر أمكن الحصول على تربة درنيّة حية .

وعلى العكس من ذلك نجد الوضع بالنسبة للحرارة ، إذ لا تستطيع أية جرثومة أن تحتمل درجة حرارة مئوية مرتفعة ، وهذه حقيقة تقضى على فكرة « هيلمهولتس » فى أن جراثيم الحياة وصلت إلى الأرض محمولة على النيازك ، لأن هذه تبلغ حرارتها درجة التوهج عندما تجتاز أجواء الكرة الأرضية كما هو مشاهد معروف ، وكذلك لم يكن من المستطاع أن تصل هذه الجراثيم إلى الأرض قبل أن يكون لها جو أو هواء ، إذ كان لابد عندئذ من أن تقضى الإشعاعات القوية التى تمتصها الطبقات الجوية العليا على ما فيها من حياة . والواقع أن الكرة الأرضية لم تصبح صالحة لاستقبال الحياة إلا بعد أن أحيطت بالطبقات الجوية التى تمتص الإشعاعات الشديدة.

وثمة عقبة أخرى تعترض نظرية « الجراثيم العالمية الحية » تبدو فى أنه لاتوجد على مقربة من الأرض أجسام مكوّنة ذات أجواء تتوافر فيها فضلا عن هذا كل الشروط الملائمة للحياة ، بصرف النظر عن بضعة كواكب شمسية أخرى لا تغيّر من الوضع ، لأنها كانت كالكرة الأرضية غير صالحة للحياة ، وعلى ذلك يتطلب الأمر افتراض أن هذه الجراثيم الحية انتقلت إلى الأرض من مجموعة شمسية أخرى ، ولكن هذا الافتراض يصطدم بأن الانتقال فى هذه الحالة يتطلب زمناً طويلا جداً ، حتى لو كان هذا الانتقال بواسطة ضغط الضوء وهو أسرع وسائل الانتقال كما حسبه ليبيديف Lebedew ، فى حين أن مقاومة الحياة الكامنة لا يمكن أن تعمر طويلا فى مثل هذه الظروف القاسية التى تحيط بمجال الأرض . ونتيجة لكل هذا فإن نظرية « الجراثيم العالمية » كما يسمونها ، أصبحت مسألة يكتنفها الشك والتساؤل من كل ناحية .

وكان من الضرورى بعد هذا أن اتجه البحث ثانية إلى نظرية « النشوء » ، وبكل ما يملك العلم من معدات حديثة لعلوم الكيمياء والطبيعة والبيولوجيا ، ولا شك فى أن العلم قد وصل فعلا إلى آراء قيمة عميقة ، وحقق قدراً من النجاح فى الناحية التجريبية . ولكن هل بلغ البحث العلمى فى هذا الطريق مرحلة تبيح القول بأن مشكلة نشأة الحياة فى الأرض قد انجلت تماماً بالمعنى الذى تهدف إليه نظرية النشوء ؟ .

ولكى نجيب على هذا السؤال ، فإنه من الأفضل أن نبدأ بإيراد تفاصيل البحوث التى قام بها الإخصائى الروسى المعاصر الأستاذ أوپارين Oparin ، لأنه وتلاميذ مدرسته هم الذين يزعمون أن لغز نشأة الحياة قد حل نهائيًّا ، فضلا عن أنها أمثل الطرق لتعرف حقيقة كل ما يتعلق بالوجود فى قيد الحياة إذ لا شك فى أن الأستاذ أوپارين كان فى بحوثه هذه دقيقاً غاية الدقة ، حذراً غاية الحذر ، فهو لم يألُ جهداً فى الفصل بين خطوات الدور الانتقالى من مادة الجماد غير العضوية إلى المادة العضوية الحية ، وفى بحث كل خطوة منها على حدة وفى عزلة تامة وبكل ما يملك المستوى العلمى من أداة ووسيلة ، لكى يرد كل تغيّر طارئ إلى إمكانياته وأسبابه .

وكانت الخطوة الأولى فى هذا التحوّل وفقاً لبحوث الأستاذ أوپارين تكوين مركبات جزيئية كيميائية بسيطة دنيا ، كما يحدث فى تكوين الكائنات الحية من ناحية ، وكما يحدث فى بناء مركبات مادية ذات جزيئيات كبيرة عليا مثل المواد الزلالية بصفة خاصة . وإذا اعتبرنا هذه كأهم مادة للحياة ، كانت الخطوة الأولى هى تكوين أحماض الأمين Aminosaeuren التى هى مركبات ذات جزيئيات دنيا تحتوى على كربون وأيدروجين وأوكسجين متحدة بشكل معين ، ثم على أزوت .

ويرى « أوپارين » أن هذه الخطوة الأولى التي تتمثل في تكوين المادة ذات الجزيئيات الدنيا التي تحوّل المادة غير العضوية إلى مادة زلالية ، لم تتم عند ما كانت الأرض جسمًا متوهجاً ، كما زعم « فليجر » من قبل ، ولكن بعد أن بردت الكرة الأرضية ووصلت درجة مكنت من تكوين جوٍّ غازي بدائي وأسفله محيط بدائي . ويرى فوق هذا أن حرارة الأرض التي كانت شديدة وقتئذ عملت متعاونة مع التفريغ الكهربي على إطلاق القوة النشيطة اللازمة لتكوين مثل هذه المواد العضوية ذات الجزيئيات الدنيا .

أما ما ارتآه أوپارين مجرد احتمال قبل بضع سنين ، فقد استطاع الباحث الأمريكي ستانلي ميلر Stanley Miller أن يثبته بطريقة تجريبية ؛ إذ وضع مزيجاً ، من الغاز والنشادر والأيدروجين وغاز الماء — كما وجد في الجو البدائي الأرضي تقريباً ، وكما دلت نتائج بحوث الفلكيين — في جهاز زجاجي مغلق جيد التعقيم لمدة ثمانية أيام ليدور فيه دوراناً مستمراً ، يتعاقب عليه التسخين والتبريد بدون انقطاع ، مع تعريضه لشحنات كهربية متتابعة ، واتضح بعد هذه الأيام الثمانية ، أن مواد عضوية قد تكوّنت حقيقة ، وبينها «أحماض الأمين» التي هي بمثابة لبنات في بناء المواد الزلالية ، وفي ضوء هذه النتائج العملية لا جرم أصبح القول بأن أوپارين كان محقًّا في اعتقاده أن مزيجاً من عدة مركبات عضوية ذات جزيئيات دنيا قد تكوّن في البحار البدائية ووجد مذاباً فيها .

ومهما يكن لهذه النتائج التي حققها الأستاذ « ميلر » من أهمية ، ومهما توقعنا لها من أثر ، فإن هناك أمراً معيناً هو أنه لا يمكن أن يستنبط منها أن نظرية النشوء قد ثبتت بها نهائيًّا ، إذ يتطلب هذا براهين عملية مماثلة لخطوات عدة تالية .

وبناء على هذا تتراءى الخطوة التالية في التدليل على أن هذا المزيج البدائي يخرج مواد صالحة لأن تكون مواد أخرى ذات جزيئيات عالية صالحة لبناء المواد العضوية والمادة الزلالية قبل أي شيء آخر . ولا يمكن في هذه الحال أن تستمد الطاقة اللازمة لهذه التراكيب من حرارة الجو وكهربيته ، لأن المادة الزلالية لا تحتفظ بتماسكها في مثل هذه الأحوال ، وسرعان ما تتماع . ولكن من الممكن بعدئذ ، وبعد انخفاض حرارة الأرض إلى الدرجة اللازمة لأن تتحرر هذه المادة ، نتيجة لتحلل جديد تتعرض له المواد العضوية ذات الجزيئيات الدنيا التي توجد بكثرة في البحار البدائية ، كما يحدث عادة في الخلايا الحية . وإلى هذا الحد فليس هناك ما يحول دون تكوين جزيئيات كبيرة . وإذا لم يتيسر حتى اليوم إنتاج المواد الزلالية صناعيًّا ، إلا أنه أمكن صناعياً إنتاج الجزيئيات الكبيرة في صناعة المواد ذات الألياف ، وعلى هذا الأساس قامت هذه الصناعة الضخمة .

* * *

إن هذه المواد الليفية التي ننتجها صناعيًّا تختلف اختلافاً بنائيًّا أساسيًّا عن أضرابها الطبيعية المكوّنة من كائنات حية ، إذ يعوز تلك وجود نظام خاص تتميز به هذه . وهنا نصطدم عند بناء الجزيئيات الكبيرة لأول مرة بشيء يبدو ، بشكل متزايد ، مميزاً حاسماً لجميع الكائنات الحية ، ويتمثل في أن الحياة تخضع لمبادئ نظامية خاصة ، إذ تلزم أحماض الأمين المختلفة في بناء سلاسل المواد الليفية نسقاً معيناً لا تحيد عنه ، مثال ذلك : أن سلسلة من هذه المواد تتكوّن كل حلقة ثانية فيها من أحد أنواع أحماض الأمين ، وتتكوّن كل حلقة رابعة من نوع ثان من هذه الأحماض ، وكل حلقة سادسة عشرة من نوع ثالث منها ، وأخيراً كل حلقة سادسة عشرة بعد المائتين من نوع رابع من الأحماض ذاتها . هذا ولم يتسنَّ للصناعة حتى اليوم إنتاج مواد ليفية على هذا النسق البنائي . وجدير بنا في هذا الصدد أن نذكر

أن المادة الزلالية الفعّالة فى تكوين الحياة تبين فى نسق بنائها عن نظام مثلث الأبعاد أكثر تعقيداً مما ذكر . وكذلك فإننا لا ندرى مثلا كيف تكوّنت هذه النُسُق البنائية طبيعيًّا وكيميائيًّا من التراكيب ذات الجزيئات الدنيا فى البحار البدائية .

أما وقد اقتنع « أوپارين » بكل هذا فإنه ، لكى ينقذ نظرية النشوء من الانهيار ، أبى إلا أن يبذل محاولة أخرى وذلك بالعودة إلى تعاليم داروين Darwin عن الاختبار الطبيعى التى تفسر نشأة أنواع جديدة من الكائنات الحية بأن البقاء مكفول من بين الأنواع الكثيرة المباينة لهذه التى يثبت أنها أكثر ملاءمة لظروف الحياة وبيئتها ، وأقدر على التكيف وفق ملابساتها ومقتضياتها . وعلى هذا النهج يقول أوپارين إن الجزيئات الكبيرة فى المواد الزلالية وفق نسقها البنائى الخاص استطاعت البقاء والاحتفاظ بكيانها عن طريق الاختيار الطبيعى من بين تراكيب الأحماض الأمينية الكثيرة الأخرى .

* * *

والآن ، وقد تبيّن أن من أهم الاعتراضات ، التى وجهت إلى نظرية « داروين » عن الاختيار الطبيعى ؛ أنها أبعد ما تكون عن كل احتمال ، وعن أن يصدق العقل بإمكان تحقيقها ، فأولى بهذا الاعتراض والنقد أن يوجها إلى محاولة تطبيقها على تكوين النظام البنائى للمواد الزلالية .

وإذا كانت البحوث العلمية لم تسعفنا حتى الآن لمعرفة كيفية تكوّن المواد الزلالية بنظامها الجزئى المعروف ، فإن هذا لا يعنى بأية حال أن هذه المشكلة لن تحل فى المستقبل ، أو أننا لن نوفق يوماً ما إلى صنع مواد زلالية حقيقية ، ولكن يجب أن نؤكد هنا أنه حتى لو تيسر لنا هذا ، فإنه لن يكون الحل الشامل الشافى لمشكلة « نشأة الحياة » كما اعتقد ذلك « أوپارين » خطأ ، ومن قبله « هيكل » عندما قال للأستاذ « فيشر » : « إذا ما استطاع الكيميائيون أن يصنعوا المواد الزلالية يوماً ما ، فعندئذ تدبُّ الحياة على الأرض أيضاً » ، لقد كان هذا خطأ ، فالمواد الزلالية ليست الحياة ، وهى وحدها ليست صالحة للبقاء ، حتى فى أعلى تراكيبها التى نعرفها، وهى « البروتيدات [١] النووية Nucleoproteide » نتيجة لأحدث البحوث عن الڤيروس Virus ، وهو أصغر مهيج لجراثيم الأمراض المعدية ، وأبسط أنواع الڤيروسات التى تمرض نباتات معينة مثل الطباق ، مكوّنة فى الغالب من هذه البروتيدات النووية . وفضلا عن هذا فإن ڤيروسات الطباق تتبلور حتى تصبح ملحية الشكل ، دون أن تنقص قدرتها على نقل العدوى .

ولأن العدوى تنحسر عادة عن ظاهرة تكاثر نشيطة فى الڤيروسات ، ولأن القابلية للتكاثر هى من أهم مميزات الحياة ، لهذا لم يستبعد أن يعتقد الباحثون أنهم وجدوا أخيراً وبعد لأى الحلقة الوسطى المنشودة بين الكائنات غير الحية والكائنات الحية ، فى بلورات الڤيروس ، بل ما زال هذا الاعتقاد قائماً حتى اليوم لدى كثير من العلماء ، رغم أن بعض مشاهيرهم وعلى رأسهم الأستاذ بوتينانتدت Butenandt قد أخذوا فى العدول رويداً رويداً عن هذا الاعتقاد . ذلك لأن الڤيروسات كما نعلم عنها الآن ، لا تؤدى وحدها أية عملية من العمليات المميزة للحياة ، وحتى عملية التكاثر فإنها لا تتم إلا بواسطة خلية حية تمتص الجزء غير الزلالى من جزئ الڤيروس ، واسمه « حامض نوكليين [٢] Nucleinsæure » بينما تبقى مادته الزلالية خارجها ، ويعمل حامض النوكليين الممتص على تكيف التمثيل الحلوى الداخلى ، بحيث تتكوّن بدلا من المادة الزلالية الحلوية الخاصة ،

(١) بروتيد (مفرد پروتيدات) اسم للمواد الزلالية فى الكائنات الحية : قاموس الدكتور محمد شرف .

(٢) النوكليين هو پروتيد النواة : قاموس الدكتور محمد شرف

مواد زلالية غريبة تتراكم حول أحماض النوكليين ، مكوّنة جزيئيات كثيرة جديدة من الفيروس ، ويترتب على هذا بالضرورة موت الخلية ، ثم انطلاق جزيئيات الفيروس الناشئة ، لتستأنف دوراً جديداً من التكاثر فى خلايا أخرى ، وهكذا .

* * *

والحقيقة إذن أن الفيروسات ليست حلقة وسطى تضفى عليها القدرة على التكاثر الذاتى إحدى الكفايات التى تؤلف مجتمعة كائناً حيًّا « مكتملا » ، وتؤكد هذه الحالة ظاهرة كثيراً ما عاودتنا فى مجالات أخرى ، وهى أن هذه الكفايات المختلفة الضرورية للحياة كالتكاثر والتمثيل وتحويل النشاط وغيرها ، يتطلب وجود كل منها وجود بقية الكفايات ، وأنها يكمل بعضها بعضاً وتكون جميعاً وحدة كاملة لا تتجزأ. وبناء على هذا فإن أصغر وأبسط كائن مستقل صالح للحياة لا بد وأن يمثل جهازاً معقداً دقيقاً ، وأن ما عرفناه ، منذ نيف ومائة عام ، عن الخلية وأنها أبسط كائن صالح للحياة قد تأكد صوابه اليوم مرة أخرى .

وكذلك نعرف اليوم ، بفضل البحوث الخلوية الحديثة ؛ لماذا كان بعض أجزاء الخلية غير صالح للحياة وحده إذا بقى فى عزلة عن بعضها الآخر ، والسبب فى ذلك هو أن العمليات المختلفة الضرورية للحياة ، مثل بناء المادة الزلالية وتكاثرها من ناحية ، والتقسيم الخلوى المولّد للنشاط من الناحية الأخرى منعزلة مكانياً عن بعضها عزلة تامة داخل الخلية ، إذ لو جرت هاتان العمليتان المتناقضتان فى حيز واحد لأجحفت كل منهما بالأخرى أو عطلتها تماماً ، ويتحقق هذا الانفصال التام داخل الخلية بواسطة أربطة فى بناء الخلية ، ليست ثابتة ولا مستديمة ولكنها تتحوّل وتتغيّر . وكما أثبت أحدث البحوث بواسطة وسائل التلوين والأشعة ، فإن الخلية تكوّن هذه الأجزاء العصابية وتشكلها وتزيلها ، وفقاً للحاجة وبواسطة التمثيل المتبادل بين أجزائها ، وهكذا تقوم الحياة فى أبسط صورها ؛ فى الخلية الواحدة على نسق دقيق معقد من علاقات تنظيمية .

وتتمثل بناء على هذا أهم خطوة للبحث عن نشأة الحياة ، خلال العقود الأخيرة فى هذا العصر ، فى أن الحياة حتى فى أبسط أشكالها ، أكبر وأجل من أن تكون مجرّد وجود المادة الزلالية وحدها أو مع غيرها من المواد العضوية الكثيرة المعقدة التركيب . ولا ريب فى أن هذه المواد ضرورية للحياة وليس وجودها افتراضاً ، كما أنها ليست الحياة نفسها ؛ وهكذا يبدو لنا أن أبسط الكائنات الحية إنما هو تنظيم مكانى بديع لأمثال هذه المواد ، ثم هو تنظيم زمانىٌّ لا يقل عنه إبداعاً للعمليات الكيميائية والطبيعية التى تتعرض لها هذه المواد أو التى تجرى بينها .

ولكن هذا كله لا يكفى ولا يغنى كثيراً ، إذ يبدو فى أبسط الكائنات الحية أن فوق هذا كله نظاماً آخر أبدع وأدق للقوى التى تنشئ الحياة وتحفظها ، وتعمل على تكاثرها بواسطة هذه المواد ، وفى مراحل التفاعل التى تتعرض لها . وفضلا عن هذا ، فقد ثبت علمياً قيام هذا النظام الأمثل القائم على تعاون جهود فردية كثيرة ، فى خدمة أغراض البقاء والتكاثر لكل كائن حىّ ، بل فى خدمة النوع ، وهذا مما يغرى الإنسان بالتفكير فى خدمات أخرى له ، قد تكون أجل بالنسبة إلى النوع الإنسانى ، على الأخص ، كمثل أعلى للكائنات الحية .

إن نظام الجهود هذا هو إذن النظام الأول الذى يخلق الكائن الحى ، ومن ثمّ ينشئ الحياة ، لأن الحياة بصفتها هذه لا يمكن أن نجدها أو أن نتصورها خارج الكائنات الحية ، ولهذا فإن مشكلة بدء الحياة أوسع مدى وأعمق غوراً من أن تكون مجرّد بناء مواد عضوية معينة وظواهر كيميائية أو طبيعية ، إن مشكلة قيام هذه العلاقات المنتظمة بدقة ، والمرتّبة درجات بعضها فوق بعض تنحسر عن وجود الكائن الحىّ .

عن « مجلة يونيفرزيتاس» الألمانية

الشعر والحياة اللغوية

فى القرنين الأول والثانى للهجرة

بقلم الدكتور يوسف خليف

فى عصر الخليفة عمر بن الخطاب عندما أخذت حركة الفتوح الإسلامية فى الاتساع ، وأخذ العرب ينطلقون من جزيرتهم لينشروا دين الله فى أقطار الأرض ، وُضعت الأسس الأولى لطائفة من الأمصار الإسلامية . وقد أسست هذه الأمصار لتكون معسكرات ثابتة للجيوش العربية فى انطلاقها البعيد المدى فى أرجاء العالم القديم ، ولكن هذه المعسكرات أخذت فى التحوّل مع الأيام إلى مدن لها كل ما للمدن من مقوّمات ، وأخذت هذه المدن تلعب دورها الخطير فى الحياة الإسلامية من شتى جوانبها .

والمتأمل فى هذه الحياة الإسلامية يلاحظ بوضوح أن الدور الذى قامت به هذه الأمصار فى تاريخها أعمق وأقوى تأثيراً من الدور الذى قامت به حواضر الخلافة نفسها . ففى هذه الأمصار — التى أسست فى مناطق ذات حضارات قديمة ، والتى نزلتها القبائل العربية بتقاليدها الموروثة ودينها الجديد لتعيش جنباً إلى جنب مع عناصر أجنبية على حظ غير قليل من الحضارة والمدنية — وُضعت الأسس الأولى للحضارة الإسلامية ، وهى حضارة شارك فى بنائها العرب والعجم . وفى هذه الأمصار أيضاً وُضعت القواعد الأولى للثقافة الإسلامية ، وسهرت عليها العقليات العربية والأجنبية حتى قامت وازدهرت واستقرت . ثم فى هذه الأمصار أخيراً تطورت العربية القديمة . وتطور معها الأدب تطوراً لم تكن تعرفه حواضر الخلافة ، وهو تطور لم يكن عنه بدّ حين أصبح الميدان مشتركاً بين أصحابه الأصلاء ، ومن دخل أولئك الأجانب المستعربين .

وقد شهد القرن الأول للهجرة بداية صراع اجتماعى بين العرب الفاتحين وتلك العناصر الأجنبية التى غلبت على أمرها ، وأخذ كثير منها يعتنقون الدين الجديد ، وهو صراع ظلت رحاه دائرة طوال القرن الأول ، وفترة غير قصيرة من القرن الثانى .

وإلى جانب هذا الصراع الاجتماعى كان هناك صراع لغوىّ بين العربية لغة الدين الجديد ، ولغة الجيش المنتصر الفاتح ، وبين اللغات المحلية التى كانت تتكلم بها هذه العناصر الأجنبية ، وهو صراع شغل كثيراً من الباحثين ، ووفّاه حقه من البحث المستشرق الألمانى « يوهان فك Johann Fück » فى كتابه «العربية : دراسات فى اللغة واللهجات والأساليب »[1] .

ولسنا هنا بصدد دراسة هذا الصراع اللغوىّ دراسة مفصلة ، ولكن حسبنا أن نلاحظ — مع فك[2] — أن السكان الأصليين فى الأقاليم الأجنبية التى فتحها العرب تمسكوا فى أول الأمر بلغاتهم المحلية ، كما تمسك العرب بلغتهم القديمة . وحاولوا أن يبتعدوا بها عن دائرة هذه اللغات المحلية . ولكن استقرار الإسلام فى هذه الأقاليم ، وازدياد عدد الموالى الذين كانوا يؤلفون الطبقات الدنيا والوسطى فى المجتمع الإسلامى ، جعلا العناصر الطامحة من هذه الطبقات تسعى إلى امتلاك زمام اللغة التى تنطقها الطبقة العليا العربية لتجد لها مكاناً فى المجتمع الجديد ، فى حين بقى السواد الأعظم عند أسلوب لغوىّ دارج ظهرت فيه سمات من التطور نحو العربية المولّدة

(١) نقله إلى العربية وحققه وفهرس له الدكتور عبد الحليم النجار . ونشرته مكتبة الخانجى سنة ١٩٥١ .

(٢) انظر الفصلين الأول والثانى من كتابه « العربية » : من ص ٧ — إلى ص ٨٤ .

التى أخذ نموُّها فى الثلث الأخير من القرن الأول شكلا يهدد العربية البدوية بخطر الفساد والانحلال. ومن هنا ظهرت حركة « التنقية اللغوية » التى كانت تعمل جاهدة على تطهير العربية وتخليصها من الشوائب الأجنبية. ولم تظهر هذه الحركة عند الطبقة العليا من العرب فقط، وإنما ظهرت أيضاً فى الدوائر الإسلامية غير العربية من طبقة الموالى التى كانت فى طموحها إلى محاكاة الطبقة العليا فيما تفعل تجاريها أيضاً فى الناحية اللغوية، وتحتضن حركة التنقية اللغوية، لما فى ذلك من إعلاء لشأن اللغة البدوية الخالصة.

* * *

وعلى الرغم من سقوط الدولة الأموية العربية، ونزول طبقة السادة العرب عن سلطانهم، لم تسقط اللغة العربية، ولم تنزل مع أصحابها العرب. ذلك لأن لغة القرآن قد صارت فى شعور كل مسلم — أيًّا كانت لغته الأصلية — جزءاً لا ينفصل عن حقيقة الإسلام، حتى إن الفرس الذين باشروا الحكم فى ذلك الوقت لم يكونوا يستطيعون أن يفكروا فى رفع إحدى لهجاتهم لتكون لغة الدولة التى أقاموها، بل إن الشعوبيين الذين ادّعوا تفوّق الشعوب غير العربية على العرب لم يستطيعوا أن ينتقصوا شيئاً من مكانة العربية، وقيامها مثلا أعلى.

ولكن الأمر الذى لا شك فيه هو أن العصر العباسى بدأ مرحلة جديدة فى تاريخ اللغة العربية تختلف تماماً عن العصر الأموى. فقد كانت الأسرة الأموية جدّ قريبة إلى أهل البادية بحيث كانت تجد مدخلا مباشراً إلى عالمهم التفكيرى والشعورى واللغوىّ، ولكن العباسيين — على الرغم من أصلهم العربى — بعدوا بعداً كبيراً عن عالم البادية. وكانت العناصر الإسلامية الجديدة التى لا ترجع إلى أصل عربى، والتى وصلت إلى الحكم فى هذا العصر، أقل شعوراً — بطبيعة الحال — بحياة العرب وطبيعتهم، وأضعف نفوذاً إلى عالم البادية الغنىّ بكنوزه وقيمه الخلقية والفنية. ومن هنا لم يكونوا يستطيعون — حتى لو استخدموا العربية — أن يفكروا كما كان البدو يفكرون فصبوا أفكاراً جديدة فى قوالب اللغة القديمة. ولما كانت العناصر الأجنبية عنصراً أساسيًّا فى حياة المدن الإسلامية الجديدة. فإن العناصر العربية لم تستطع أن تتخلص من تأثيرها، ولما كانت هذه العناصر الأجنبية متغلغلة فى مناطق الأدب، فإن أسلوب العربية القديمة الغنية بثروتها الفياضة فى الألفاظ والقوالب تراجع أمام أسلوب سهل مهذب سرعان ما احتذِىَ واستعمل فى دوائر الأدب جميعاً، دون تمييز بين أصل أو جنس ولا بين لغة أصلية ولهجة محلية.

ومن الطبيعى أن يمرّ الشعر — وهو الفن الذى يتخذ من اللغة أداة للتعبير — بهذه المراحل نفسها. أو بعبارة أدق يساير هذا التطور اللغوىّ فى المراحل التى مر بها.

فى العصر اللغوى الأوّل — ونقصد به الفترة التى تبدأ منذ تأسيس هذه الأمصار الإسلامية وتمتدّ إلى الثلث الأخير من القرن الأول حين أخذت العربية المولدة فى الظهور — كان الميدان الفنىُّ ميداناً عربيًّا خالصاً، فالشعراء من العرب هم الذين كانت لهم السيطرة السياسية والاجتماعية واللغوية على المجتمع الإسلامى، والأسلوب العربى السليم كان يستمد مثُله الفنِّية من الأسلوب البدوى القديم تارة، ومن الأسلوب الإسلامى الجديد تارة أخرى، ولكنه فى كلتا الحالين بعيد عن التأثر بالحياة اللغوية المحلية، وبعيد عن التأثر بالعربية المولدة التى لم تكن قد أخذت فى الظهور. أما تلك العناصر الأجنبية فلم تكن قد وصلت من إجادة العربية إلى الدرجة التى تسمح لها بدخول الميدان الفنىّ لمنافسة الشعراء العرب فى فنهم الأصيل.

فى هذا العصر اللغوىّ الأوّل شهدت الأمصار الإسلامية تلك الطبقة من فحول الشعر العربى الأمويين الذين تلقوا التراث الفنى القديم. ومضوا يطوِّرونه محتفظين بالمثل الفنية الموروثة، والقوالب اللغوية القديمة،

ليصلوا بالشعر العربى عن طريق هذا « التطوّر المحافظ » — إن صحت التسمية — إلى القمّة التى كان الفن العربى ماضياً إليها منذ بدأت نهضته فى أواخر العصر الجاهلى . وشهد مربد البصرة وكناسة الكوفة تلك المجموعة الممتازة من الشعراء العرب الخلص الذين وصلوا بالشعر العربى الأصيل إلى تلك القمة العالية : جريراً ، والفرزدق ، والأخطل ، والراعى ، وذا الرُّمة ، وأعشى همدان ، وأضرابهم . وعلى الرغم من أن العناصر الأجنبية شاركت فى الحياة السياسية مشاركة قوية فعّالة فإن هذه الحياة لم تشهد شاعراً من الموالى يظهر فيها . بل قد يكون من الغريب أن ثورة المختار الثقفى التى اشتعلت فى الكوفة فى هذا العصر ، والتى اعتمدت اعتماداً أساسيًّا على الموالى ، وجعلت من أهدافها مساواتهم بالعرب ، لم يظهر فيها شاعر من الموالى يعبِّر عن مشاركتهم فيها ، أو فرحتهم بها ، أو شماتتهم بالأرستقراطية العربية التى سجلوا عليها انتصارات قوية حتى ألجأوها فى النهاية إلى البصرة ، وإنما كان شعراء هذه الثورة من العرب الخلص. ولكن هذه الغرابة تزول عندما نلاحظ أن هذه الثورة اشتعلت أثناء هذا العصر اللغوىّ الأوّل الذى لم يشهد مزاحمة العناصر الأجنبية للعرب فى ميدانهم الفنى الأصيل .

ومنذ الثلث الأخير من القرن الأول عندما أخذت العناصر الطامحة من الأجانب تسعى إلى امتلاك ناصية اللغة العربية . وعندما أخذت العربية المولدة تزاحم الفصحى مزاحمة شديدة ، يبدأ العصر اللغوىّ الثانى الذى نستطيع أن نصل به إلى نهاية الثلث الأوّل من القرن الثانى ، أو — بعبارة أخرى — إلى أيام الانقلاب العباسى أو إلى ما بعده بقليل .

فى هذا العصر اللغوى نلاحظ أن المجتمع الأدبى أخذ يتغير ، وأن العناصر الأجنبية أخذت تدخل فيه بأقدام ثابتة ، فقد أخذت تظهر الطبقة الأولى من الشعراء الموالى الذين دخلوا الميدان الفنىّ — بعد أن تمّ تكوينهم اللغوىّ — منافسين أشداء للشعراء العرب ، فى حين بدأ عند الشعراء العرب — بحكم ظهور العربية المولدة — تغير ملحوظ فى مقدرتهم على استخدام المادة اللغوية كما كان يستخدمها الشعراء القدماء ، فقد ظهر عندهم فتور فى الحسّ اللغوىّ كان ييسِّر السبيل أمام الأخطاء اللغوية للظهور ، وهو فتور كانوا يحاولون أن يعوضوه عن طريق الصنعة والتقليد .

ومعنى هذا أننا أمام تطوُّر ذى شعبتين : فالموالى الذين كانوا يطمحون فى العصر اللغوى الأول إلى إجادة العربية قد تحقق لهم ما كانوا يطمحون إليه ، وظهر من بينهم منافسون أشداء للعرب فى ميدانهم الفنى الأصيل ، فى حين أخذ الشعراء العرب أنفسهم يتطوّرون نحو أسلوب مولد يظهر فيه فتور فى الحس اللغوى ، وبُعْدٌ عن الأصالة اللغوية ، كما يظهر فيه جنوح إلى الصنعة والتقليد . ولكن كلا الاتجاهين كان يتخذ من النماذج البدوية القديمة مُثُلًا فنية له يحاول تقليدها ما اتسعت له الطاقة وأسعفته الثروة اللغوية .

ومن الممكن أن نجد فى الشاعر المولى أبى عطاء السِّندى نموذجاً فنيًّا قويًّا للاتجاه الأول . وهو شاعر عاصر هذا العصر اللغوىّ الثانى ، إذ يذكر صاحب الأغانى أنه « من مخضرمى الدولتين »[1] ، وأنه كان « من شعراء بنى أمية ومداحهم والمنصبى الهوى إليهم ، وأدرك دولة بنى العباس فلم تكن له فيها نباهة فهجاهم ، وفى آخر أيام المنصور مات »[2].

وعلى الرغم من أن أباه كان « سنديًّا أعجميًّا لا يفصح »[3]. فقد استطاع أبو عطاء أن يصل من إجادة العربية إلى الدرجة التى أتاحت له أن ينظم شعراً عربيًّا لا يقل فى فصاحته عن شعر العرب الخلَّص . ولم يتردد أبو عطاء — بعد أن استقام له الأسلوب الفنى — فى

(١) الأغانى ١٦ ص ٧٨ طبعة ساسى .
(٢) المصدر السابق ص ٧٩ .
(٣) المصدر نفسه ص ٧٨ .

دخول ميدان المنافسة الفنية مع الشعراء العرب أنفسهم ، واستطاع أن ينتزع إعجاب معاصريه ، بل معاصريه العرب ، فنال تقدير نصر بن سيّار والى خراسان العربىّ لبنى أميّة ، وهو تقدير له دلالته من الناحية الفنية لأن نصراً نفسه كان شاعراً[١] . والواقع أن أبا عطاء لم ينل إعجاب معاصريه وتقديرهم فحسب ، وإنما سجل اسمه بين الخالدين من شعراء العربية ، ونال تقدير نقاد الشعر العربى ورواته ، ويصفه ابن قتيبة بأنه « كان جيد الشعر »[٢] . ويذكر أبو الفرج أنه كان « من أحسن الناس بديهة ، وأشدهم عارضة وتقدماً »[٣] . ويكفى أن ننظر فى رائيته التى قالها فى رثاء نصر بن سيار[٤] ، وهى التى أثارت غضب المنصور حين تذكرها فرفض أن يعطيه شيئاً على مدائحه فيه ، لندرك إلى أى مدى استطاع هذا المولى السندىّ الأعجمى — الذى كان أبوه لا يفصح — أن يمتلك ناصية العربية ، ويتصرف فى فنون القول فى براعة ومقدرة ومهارة كأنه عربىّ من أعماق الجزيرة ، وكيف أصبحت العربية الغريبة عليه شيئاً طيعاً مذللا مواتياً له ، وكيف استطاع أن يستمد من المعجم اللغوىّ البدوىّ ، ومن التراث الفنىّ القديم ألفاظه وأساليبه وصوره التعبيرية .

لقد استطاع أبو عطاء السندى أن يكون عربيّاً فى لغته وأساليبه ، ولكن شيئاً واحداً كان يعكّر عليه صفوه ، ويرده فى شىء من الضيق إلى الشعور بأنه مهما يستقم له الأسلوب العربى ، ومهما تواته العربية ، لا يزال أجنبيّاً فى هذا الميدان الذى ينافس فيه أصحابه الأصليين ، هذا الشىء هو طريقة نطقه التى كانت تنمّ على أصله الأجنبى . فقد كانت فى لسانه لكنة شديدة ولثغة ، فكان لا يفصح ، ولا يكاد يُفهم كلامه[٥]

ويذكر الرّواة أنه كان ينطق الحاء هاء ، والعين همزة ، والشين سيناً ، والجيم زاياً ، كما كان ينطق الظاء مرققة كأنها الزاى ، وكانت هذه الظواهر فى نطقه مثار تندّر وتفكه بين المعاصرين له[١] . ولكنها كانت — من الناحية الأخرى — مثار ضيق له ، إذ كانت تسبب له حرجاً شديداً عندما يأخذ فى إنشاد شعره فتفسد عليه فصاحته وبيانه . وقد وجد أن خير وسيلة تنقذه من هذا الحرج أن يعهد إلى أحد الفصحاء ممن ينطقون العربية نطقاً سليما بإنشاد شعره . وفعلاً استوهب أحد ممدوحيه غلاماً فصيحاً يتولى إنشاد شعره حتى يفهمه الناس فى قصيدة جميلة[٢] تعد شيئاً طريفاً فى الشعر العربى ، لأنها تسجل هذه الظاهرة التى كانت منتشرة فى هذا العصر اللغوى بين الشعراء الأجانب الذين أتقنوا العربية ، ونظموا فيها شعرهم ، ولكن ألسنتهم أبت إلا أن تشى بهم .

وليس من شك فى أن أبا عطاء لم يكن وحده الذى يعانى هذه «الوراثة الأعجمية» التى تشى به ، ولا بد أن أمثاله كانوا كثيرين فى عصره ، لأن هذه العجمة لم تكن شيئاً خاصّاً به ، إذ هى ليست عيباً خلقيّاً فى لسانه ، وإنما هى تكيُّف عضوى فى مخارج الحروف للُّغة التى بدأ الإنسان كلامه بها فى طفولته . وقد لاحظ الجاحظ هذه الظاهرة ، وسجلها فى كتابه « البيان والتبيين » حيث يقول[٣] : « وقد يتكلم المِغْلاق الذى نشأ فى سواد الكوفة بالعربية المعروفة ، ويكون لفظه متخيراً فاخراً ، ومعناه شريفاً كريماً ، ويعلم — مع ذلك — السامع لكلامه ومخارج حروفه أنه نَبَطى . وكذلك إذا تكلم الخراسانى على هذه الصفة فإنك تعلم — مع إعرابه وتخير ألفاظه — فى مخرج كلامه أنه

(١) الجاحظ : البيان والتبيين ١ ص٤٧ طبعة لجنة التأليف ١٩٤٨ — ١٩٥٠ .

(٢) الشعر والشعراء ص ٤٨٢ طبعة ليدن .

(٣) الأغانى ١٦ ص ٧٩ طبعة ساسى .

(٤) المصدر السابق ص ٨٠ ، ٨١ .

(٥) المصدر نفسه ص ٧٨ — وأيضاً ص ٧٩ .

(١) انظر قصته مع حماد الراوية وأصحابه فى الأغانى ١٦ص٨٠ — وفى ابن قتيبة : الشعر والشعراء ص٤٨٢ ، ٤٨٣ — وانظر قصة أخرى حدثت له فى مجلس سليمان بن مجالد فى الأغانى ١٦ ص٨٤ .

(٢) انظرها فى الأغانى ١٦ ص٧٩ — وانظرها فى رواية أخرى تختلف بعض الاختلاف فى المصدر نفسه ص ٨٣ .

(٣) البيان والتبيين ١ ص٦٩ .

خراسانى . وكذلك إن كان من كتاب الأهواز » .

* * *

وأما الاتجاه الآخر من هذا التطور اللغوىّ ، وهو الذى ظهر عند الشعراء العرب ، واتجه بهم نحو الأسلوب المولد ، وجنح بهم إلى الصنعة والتقليد ، فمن الممكن أن نجد فى الشاعر العربى الكميت بن زيد الأسدى مثلاً قوياً له ، وهو من شعراء هذا العصر اللغوىّ ، إذ ولد فى سنة ٦٠ وتوفى فى سنة ١٢٦ (١).

والكميت شاعر حضرى ، ولد بالكوفة وعاش بها ، ومات فيها . ولم يتصل بالبادية اتصالا مباشراً ، وإنما اتصل بها اتصال الرجل العربىّ المثقف الذى يعيش فى الحاضرة ، دون أن يقطع صلته العقلية بتراث قومه ، وإنما يصل ما بينه وبينه عن طريق التعلم والدراسة من ناحية ، وعن طريق الاتصال بالبدو من ناحية أخرى . وساعده على ذلك أن طبيعة الحياة العقلية فى الكوفة كانت تتجه فى هذا العصر اتجاهاً قديماً نحو حفظ التراث الفنى العربى ورواية أخبار العرب وجمع اللغة وحفظها ، كما ساعده أيضاً أنه عاش حياته فى تلك الفترة التى كانت الحياة القبلية مسيطرة فيها على المجتمع الكوفى سيطرة قوية ، وهى حياة كانت تدفع القبائل إلى حفظ تراثها القديم والعناية به ، بل إلى تسجيله وتدوينه . ووجد الكميت فى ذلك السيل من عرب البادية الذين لم ينقطع توافدهم على العراق طوال هذا العصر مجالا طيباً لتنمية معلوماته عن الحياة البدوية ، وزيادة ثقافته اللغوية . ويذكر رؤبة الراجز البدوىّ المشهور أنه كان يصير إليه كلما وفد إلى العراق فيسأله عن الغريب فيخبره به فيكتبه ، ثم يراه بعد ذلك فى شعره (٢)

(١) الأغانى ١٥ ص١٢٤ — والبغدادى : خزانة الأدب ١ ص ٧٠ مطبعة بولاق .

(٢) المرزبانى : الموشح ص١٩٢ ، ٢٠٩ المطبعة السلفية سنة ١٣٤٣هـ . والأغانى ١٠ص١٤٩ طبعة ساسى . وفى الأغانى ٢ ص٩٧ طبعة دار الكتب المصرية ينسب هذا الخبر إلى العجاج ، والنتيجة — على كل حال — واحدة .

ومعنى هذا أن الكميت لم يتصل بالبادية اتصالا مباشراً ، وإنما اتصل بها عن طريق هذه المصادر المكتوبة حيناً ، والشفوية حيناً آخر . وأهمّ من هذا أنه كان يعيش بين مصدرين أصيلين من المصادر البدوية القديمة ، يمدّانه بأخبار البادية وبكل ما يريده من معلومات عنها . يرجع إليهما كلما أراد ، ويستفتيهما متى شاء ، فقد كانت له جدّتان أدركتا الجاهلية فكانتا تصفان له البادية وأمورها ، وتخبرانه بأخبار الناس فى الجاهلية ، فإذا شك فى شعر أو خبر عرضه عليهما فتخبرانه عنه (١) .

واستطاع الكميت فعلا — عن طريق هذا الاتصال بالمصادر البدوية — أن يصل إلى مستوى — من العلم بأخبار البادية ولغتها وعالمها العقلى والفنى — يسمح له بأن يجلس من الناس مجلس الأستاذية .

ويذكر الرّواة أنه كان له مجلس فى مسجد الكوفة يجلس فيه ليلقى دروسه على من يلتف حوله من تلاميذه (٢). وكلّ من كتبوا عنه يشهدون له بسعة العلم بلغات العرب وأيامها وأنسابها (٣)، ويذكر صاحب الخزانة أنه « يقال ما جمع أحد من علم العرب ومناقبها ومعرفة أنسابها ما جمع الكميت ، فمن صحح الكميت نسبه صحّ ، ومن طعن فيه وهن » (٤) ويروى صاحب الأغانى أنه اجتمع مع حماد الراوية فى مسجد الكوفة فتذاكرا أشعار العرب وأيامها ، واستطاع الكميت أن يفحم حماداً فى بعض المسائل اللغوية ، وأن يظهر قصوره فى الرواية (٥) .

(١) الأغانى ١٥ ص ١٢٠ .

(٢) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ص ٣٦٨ — والأغانى ١٥ ص ١٠٩ — والمرزبانى : الموشح ص ١٩١ ، ١٩٢ — وابن رسته : الأعلاق النفيسة ص ٢١٦ طبعة ليدن سنة ١٨٩١ .

(٣) الأغانى ١٥ ص ١٠٩ — والبغدادى : خزانة الأدب ١ ص ٦٩ .

(٤) البغدادى : خزانة الأدب ١ ص٦٩ .

(٥) الأغانى ١٥ ص ١٠٩ — ١١٠ .

ومع ذلك لم يستطع الكميت أن يستخدم هذه المعلومات الواسعة استخداماً صحيحاً دائماً ، وإنما كانت تعوزه السلقية اللغوية والفطرة البدوية ، أو — بعبارة أخرى — الصلة المباشرة بالبادية وعالمها التفكيرى والشعورى ، وحياتها اللغوية والفنية .

وقد لاحظ عليه « فك »[(١)] فتوراً فى الإحساس اللغوىّ القديم ، وإساءة فى فهم بعض التعبيرات فى لغة أهل البادية ، وحاول أن يستدل على هذا بما سجله له القدماء من أخطاء فى اللغة أو الصياغة أو المعنى . ولكن الواقع أن الحكم على الكميت يجب أن لايقوم على أساس من هذه الأمثلة المعدودة التى قد لا يكون لبعضها وجه من الصحة ، وإنما يجب أن يقوم على أساس من النظرة العامة التى كان القدماء ينظرون بها إلى شعره .

والمصادر القديمة حافلة بهذه النظرات العامة ، فقد كان المفضّل يرى أنه لايعتد به فى الشعر[(٢)] ، وكان الأصمعى يذكر أنه من المولدين فلا يحتجّ بكلامه[(٣)] ، كما كان يذكر أنه يقول ما قد سمعه ولا يفهمه[(٤)] ، ويعلل فتور الحسّ اللغوىّ عنده بأنه كان يتعلم الغريب تعلماً دون أن يأخذه من البادية نفسها : «كان من أهل الكوفة فتعلم الغريب وروى الشعر ، وكان معلماً ، فلا يكون مثل أهل البدو ومن لم يكن من أهل الحضر »[(٥)] .

وأغلب الظن أن هذا الذى يذكره الأصمعى عنه هو الذى كان يجعل أهل البادية لا يستحسنون شعره ولا يعجبون به . ويذكر أبو تمام الشاعر أنه سأل بدوياً عن رأيه فيه فقال : « لقد قال كلاماً خبط فيه خبطاً من ذاك ؛ لا يجوز عندنا ولا نستحسنه ، وهو جائز عندكم ، وهو على ذاك أشبه كلام الحاضرة بكلامنا وأعربه وأجوده »[(١)] . والواقع أن هذا البدوى استطاع بفطرته السليمة أن يتمثل الكميت فى صورته الصحيحة ، فهو شاعر حضرىّ قد يعجب أهل الحضر بصناعته ، ولكنه لا يعجب أهل البادية لأنه لا يصدر عن فطرة ، ولا يعبر عن سليقة ، ومع ذلك استطاع عن طريق تعلمه أن يقترب من أسلوبهم اقتراباً يجعل كلامه أشبه شىء بكلامهم .

ومن هنا نستطيع أن نضع الكميت فى موضعه الفنىّ الصحيح ، فهو شاعر حضرىّ لم يتصل بالبادية اتصالا مباشراً يكسبه السليقه اللغوية الأصلية ، والذوق البدوىّ السليم . وإنما اتصل بها اتصالا غير مباشر . ولكنه اتصال واسع عميق أتاح له أن يجيد صناعة الشعر ، وأن يتقن تقليد شعراء البادية تقليداً جعله يقترب منهم ، ولكن دون أن يندمج فيهم . فالمسألة عنده مسألة صنعة وتقليد تصدر عن عقل مثقف ، وليست مسألة فطرة وسليقة تصدر عن طبع سليم . ولعلّ هذا هو الذى أحسه ذو الرّمة الشاعر البدوىّ حين استمع إلى إحدى قصائده فقال له : « إنك لتقول قولا ما يقدر إنسان أن يقول لك أصبت أو أخطأت ، وذلك أنك تصف الشىء فلا تجئ به ، ولا تقع بعيداً عنه ، بل تقع قريباً منه » ، ولم ينكر الكميت هذا ، وإنما اعترف به وعلله بأنه إنما يصف شيئاً وُصف له ، ولم يره بعينه[(٢)] . ولعل شيئاً من هذا هو الذى دفع « فك » إلى القول بأنه رفع التقليد لذاته إلى مرتبة الحذق الفنىّ[(٣)]

وبقيام الدولة العباسية ، واستقرار الأوضاع فى المجتمع الإسلامى الجديد ، يبدأ العصر اللغوى الثالث من حوالى الثلث الثانى من القرن الثانى للهجرة إلى نهاية هذا القرن ، إذ تبدأ العربية مع القرن الثالث عصراً لغويًّا جديداً . فى هذا العصر اللغوى الثالث كانت بواكير الحياة

(١) العربية ص ٤٠ — ٤٣ .
(٢) المرزبانى : الموشح ص ١٩٢ .
(٣) المصدر السابق ص ١٩١ ، ١٩٢ ، ٢٠٨ ، ٢٠٩ .
(٤) المصدر نفسه ص ١٩٢ ، ٢٠٩ .
(٥) المصدر نفسه ص ١٩١ ، ١٩٢ .

(١) المصدر نفسه ص ١٩٧ .
(٢) المصدر نفسه ص ١٩٥ — والأغانى ١٥ ص١٢٠ .
(٣) العربية ص ٤٠ .

العقلية قد أخذت فى الظهور ، وكان أعلام هذه الحياة قد أخذوا يسجلون نتائج أبحاثهم ودراساتهم ، وكانت حركة التنقية اللغوية قد بلغت أشدها بعد أن أصبحت الفصاحة أمراً غير طبيعى فى مجتمع انتشرت فيه العناصر الأجنبية ، وتغلغلت فى مختلف ميادينه السياسية والاجتماعية واللغوية والأدبية ، فى حين تراجعت العناصر العربية تراجعاً ملحوظاً بالنسبة إلى مراكزها فى العصرين السابقين . وأخذ اللحن فى الظهور بصورة واضحة ، ليس فقط فى المجتمع العام ، ولكن فى المجتمع الأدبى أيضاً ، الأمر الذى دفع علماء اللغة والنحو إلى عدم الاحتجاج بالآثار الأدبية للشعراء المعاصرين مهما تبلغ درجة فصاحتهم وسلامتهم اللغوية ، مبالغة منهم فى الاحتياط ، وحرصاً على صحة القواعد التى يضعونها والنتائج التى يسجلونها . ومع أن بعض العلماء كانوا يرفضون الاحتجاج بشعر بعض شعراء العصر الثانى لما يرون فى أسلوبهم من انحراف عن الأسلوب البدوى ، فإن بعضهم الآخر لم يكونوا يرون مانعاً من الاحتجاج بشعرهم ، فإذا كان الأصمعىّ – كما رأينا – يرفض الاحتجاج بشعر الكميت ، فإن سيبويه كان يرى الاحتجاج به ، بل كان يرى الاحتجاج بشعر أبى عطاء السندىّ أيضاً .

والظاهرة الفنية الواضحة فى هذا العصر اللغوىّ هو ذلك التقارب الملحوظ الذى أخذ طريقه بين الشعراء العرب والشعراء الموالى . فقد زاد عدد الموالى فى المجتمع العباسى زيادة كبيرة ، وارتفعت مكانتهم الاجتماعية ، وأصبحوا على قدم المساواة مع العرب ، لا من الناحية الاجتماعية فحسب ، وإنما من الناحية اللغوية أيضاً ، إذ بَعُدَ المجتمع الأدبىّ عن الأسلوب البدوىّ ، واقترب الجميع من الأسلوب المولد . ونتيجة هذا لم يعد الشعر ميداناً للعرب وحدهم كما كان الشأن فى العصر اللغوىّ الأوّل ، ولا ميداناً أصيلا للعرب ودخيلا للموالى كما كان الشأن فى العصر اللغوى الثانى ، وإنما أصبح ميداناً أصيلا مشتركاً بين العرب والموالى على السواء ، بل لقد سجّل بعض الموالى فيه تفوّقاً على العرب أنفسهم وإذا كان قيام الدولة العباسية انقلاباً فى الحياة الاجتماعية ، فإنه كان انقلاباً فى حياة الشعر العربىّ أيضاً .

وهنا نتساءل : ماذا حدث للشعر العربى بعد أن أصبح ميدانه مشتركاً بين العرب والموالى ، بل بعد أن أصبح قصب السبق فى أيدى الموالى دون العرب ؟

من المهم أن نقدّم بين يدى الإجابة عن هذا السؤال ملاحظتين : فالحياة الاجتماعية فى هذا العصر كانت تتطور تطوراً بعيد المدى جعل الناس يبعدون بعداً كبيراً عن حياة البداوة ، بل عن الحياة العربية المتحضرة التى عرفها المجتمع الإسلامىّ فى العصر الأموىّ ومن هنا لم يكن الشعراء – حتى الذين ينتمون إلى أصل عربى – يستطيعون أن يفكروا كما كان العرب يفكرون ، فالحياة الاجتماعية تتغير من حولهم تغيراً سريعاً قوياً ، ونفسياتهم تتأثر فى أعماقها بهذا التغير الاجتماعى ، وآثار هذا التأثير تظهر فى أعمالهم الفنية . ولكن على الرغم من هذا لم تنزل العربية عن المسرح مع نزول أصحابها العرب الذين ظلوا يقومون بأدوارهم عليه حتى أنزلهم « المخرج » العباسى ليفسح المجال للممثلين الأجانب الذين كان يعتمد عليهم فى إخراج مسرحيته التاريخية الجبارة ، فقد ظلت العربية اللغة الرسمية للدولة ، لا فى الميدان الرسمى فحسب ، وإنما فى الميدان الشعبىّ أيضاً ، ولم يستطع الشعراء – حتى الأجانب منهم – أن يتخلصوا من سلطان الشعر القديم تخلصاً تامًّا ، أو يتحرّروا من قيوده التقليدية ومثله الفنية المتوارثة تحرُّراً كاملا . ومن هنا كانت الرحلة إلى البادية فى سبيل التزوّد بالعربية من منبعها الأصيل أساساً من أسس التكوين اللغوىّ للشعراء فى هذا العصر . ورحلة الشعراء الأجانب إلى البادية ليحققوا لأنفسهم وفهم ما يطمحون إليه من صحة لغوية وفصاحة أسلوبية يتردد ذكرها فى أخبارهم [(١)]. وكان مما يفخر به الشاعر الأجنبى فى

(١) انظر على سبيل المثال : الأغانى ٣ ص١٤٩ ، ١٥٠ طبعة دار الكتب – وابن منظور : أخبار أبى نواس ص١٢ (مطبعة الاعتماد ١٩٢٤) .

هذا العصر أن يبنى قصائده « أعرابية وحشية » كما يقول «الأعراب البدويون » وأن يخلصها من« كلام المولدين»[١] وكان من العوامل الحاسمة فى هذا الاتجاه تأثير علماء اللغة وأصحاب حركة التنقية اللغوية فى المجتمع الأدبى ، وتغلغل نفوذهم فيه .

ومعنى هذا أن الشعراء فى هذا العصر اللغوىّ كان يتنازعهم تياران متضادان : تيار اجتماعى يتمثل فى هذه الحياة الاجتماعية الجديدة التى كانوا يعيشون فيها ، والتى كانت تؤثر فى نفسياتهم وفى فنهم أيضاً سواء من حيث الفكرة أو من حيث العبارة ، وتيار لغوىّ يتمثل فى هذه السيطرة التى كانت تفرضها عليهم العربية القديمة بلغتها وأساليبها ، فتدفعهم حيناً إلى الرحلة إلى البادية ، وحيناً آخر إلى بناء قصائدهم أعرابية وحشية بعيدة عن أسلوب المولدين .

ومن هنا كان هناك اتجاهان فنيّان أساسيّان : اتجاه نحو إرضاء الحياة الحضارية الجديدة ، واتجاه نحو إرضاء الحياة اللغوية القديمة . وكان من نتيجة هذا أن ظهر مذهبان من الشعر فى هذا العصر : مذهب تجديدى يصوّر فيه الشعراء حياتهم الاجتماعية التى يحبونها ، ومذهب تقليدى يعبرون فيه عن الحياة اللغوية التى يفرضها عليهم علماء اللغة وأصحاب حركة التنقية اللغوية . ونستطيع أن نلاحظ أن المذهب الأول كان يظهر حين يعبر هؤلاء الشعراء عن حياتهم الخاصة، وما يدور بينهم فيها من لهو وعبث ومجون ، كأنما كان يدفعهم تحللهم فيها إلى التحلل من حياتهم الفنية ، أو حين يتحدثون إلى الطبقات الشعبية التى كانت تتحدث فيما بينها بلغة بعيدة — تماماً — عن اللغة العربية القديمة . وأما المذهب الآخر فكان يظهر حين يعبر هؤلاء الشعراء عن حياتهم الرسمية التى يتصلون فيها بالطبقات المستنيرة فى قصور الخلفاء والأمراء والأشراف حيث كان لعلماء اللغة ورواة الشعر القديم مكانة رفيعة .

ومعنى هذا أن الشعر العربى فى هذا العصر سجل ازدواجاً فنيًّا لم يعرفه من قبل ، فلكل شاعر شخصيتان فنيّتان : شخصية يلقى بها أصحابه ورفاقه فى مجالسهم الخاصة ، كما يلقى بها أفراد الشعب فى حياتهم الشعبية العامة ، وهى شخصية لاتكلُّف فيها ولا تصنع ، وإنما هى صورة صادقة من نفسه ، وتعبير حرّ عنها لا تحدُّه قيود ولا تقف أمامه سدود ، وشخصية يلقى بها الطبقة المستنيرة فى المجالس الرسمية التى تجمعه بها قصور الخلفاء والأمراء والأشراف ، وهى شخصية يحاول صاحبها أن يرتفع بها إلى مستوى الطبقة المستنيرة ، ويجعلها تقترب منها لتنال رضاها وإعجابها ، حتى لو أدى به الأمر إلى التكلف أو التصنع وإقامة السدود والقيود فى سبيل انطلاقها ، أو — إذا استعرنا عبارات أصحاب « البروتوكول » — كان لكل شاعر زيّان : زىّ مدنى يلقى به رفاقه وأصحابه ، ويخرج به فى الحياة العامة ، وزى رسمىّ يلبسه فى المناسبات الرسمية ، ولا يستطيع أن يتحلل منه مهما يكلفه من شطط ، ويرهقه من مشقة وعنت . وكان هذا الازدواج فى الشخصية الفنية ظاهرة مشتركة بين شعراء هذا العصرجميعاً ، حتى أصبح الظاهرة الفنية المميزة للشعر فيه ، أو البدع الفنىّ الذى كان كل شاعر يحرص على الاستمساك به حتى يظهر فى المجتمع الفنى بمظهر المدرك « للبروتوكول الفنىّ » الذى يلبس لكل حالة لبوسها .

وحين ننظر فى المجموعات الفنية التى وصلت إلينا من شعر هذا العصر : مجموعة شعر أصحاب اللهو والمجون من مثل : بشار ، وأبى نواس ، ومطيع بن إياس ، وحسين بن الضحاك ، ويحيى بن زياد ، وأضرابهم . ومجموعة شعر أبى العتاهية ، وبعضهم من العرب ، وبعضهم من الموالى ؛ نستطيع أن نتبين فى وضوح هذا الازدواج فى الشخصية الفنية ، فلكل شاعر أسلوبان : أسلوب جديد ، وأسلوب قديم ، ولكل أسلوب مجاله ، ولكل مقام مقاله ، أو — بعبارة

(١) انظر الأغانى ٣ ص١٩٠ طبعة دار الكتب .

أخرى – نستطيع أن نلاحظ أن هناك دائرتين فنيتين كان الشعر العربى فى هذا العصر يدور فيهما : دائرة رسمية ، ودائرة حرّة .

أما الدائرة الأولى فالشاعر العربى أو الشاعر المولى لا يدخلها إلا بعد أن يرتدى ذلك الزىّ الرسمىّ الذى كان الشعراء القدماء يرتدونه كلما تهيأوا للقاء ربّة الشعر ، ويضع بين يديه المعجم اللغوىّ القديم وديوان الشعر العربىّ القديم يستمد منهما ألفاظه وأساليبه وصوره ، كما يضع فى ذهنه صورة لأولئك الرواة واللغويين الذين سيقفون له بالمرصاد ليقيسوا شعره بمقياسهم اللغوى القديم ، ثم يمضى بعد ذلك يصوغ شعره صياغة تقليدية ، ويبنى قصائده أعرابية وحشية ، لا يصدر فيها عن نفسه ، وإنما يصدر فيها عن المثل الفنية القديمة الموروثة . ومن هنا كانت الخصائص الفنية التى تميز الشعر فى هذه الدائرة هى الصنعة والتقليد ، واستخدام اللغة القديمة والصور البدوية ، والجنوح إلى الغرابة اللفظية ، والحرص على القوالب العروضية التى كان القدماء يكثرون من صبّ شعرهم فيها ، والتمسك بالقصيدة الطويلة بكل تقاليدها الفنية القديمة من مقدمة تقليدية ، وتنقّل من موضوع إلى موضوع ، وإخلال بالوحدة الفنية ، أو – بعبارة أخرى – الرجوع بالفن إلى مُثُله القديمة المتوارثة .

وأما الدائرة الأخرى فالشاعر العربى أو الشاعر المولى لا يدخلها إلا بعد أن يحرر نفسه وذهنه من كل هذه التقاليد القديمة ، ويطهرهما من كل هذه الرواسب الموروثة ، ليصدر عن نفسه ، ويعبّر عن حياته ، غير مقيم وزناً إلا لشىء واحد ، وهو أن يصدر عن نفسه فى صدق ، ويعبّر عن حياته فى صراحة . حتى إذا ما انتهى من هذا التحرير والتطهير خلّف وراءه « المعجم اللغوىّ القديم » الذى كان الشعراء القدماء يشتقون منه مادتهم اللغوية ، وقدّم بين يديه « المعجم اللغوىّ الشعبى » الذى يستمد منه مادة أحاديثه العادية فى حياته العامة . ومن هنا كانت الخصائص الفنية التى تميّز الشعر فى هذه الدائرة هى : حرية التعبير ، والصراحة فى عرض الفكرة ، والبعد عن التكلف والتصنع واجتناب الغرابة اللفظية ، واستخدام اللغة الشعبية أو اللغة التى يفهمها أفراد الطبقة الشعبية فى سهولة ويسر ، والاعتماد على الحياة الواقعية كمصدر من مصادر المادة الفنية ، وانتشار المقطوعات ، والحرص على وحدتها الموضوعية ، والتحرر من القوالب العروضية التى كان القدماء يميلون إليها ، وهو تحرر كان يظهر أحياناً فى صورة ميل إلى الأوزان القصيرة والبحور الخفيفة ، وأحياناً أخرى فى صورة خروج على عروض الخليل ، ثم أخيراً ظهور « المزدوجة » لأول مرة فى الشعر العربى عند حماد عجرد فى مزدوجته التى كان الزنادقة يردّدونها فى صلاتهم ، وعند أبى العتاهية فى أرجوزته « ذات الأمثال » .

الجيرالدا

إحدى روائع الفن الأندلسي

بقلم الدكتور السيد محمود عبد العزيز سالم

حظيت الجيرالدا التى كانت تؤلف الجزء الأعظم من صومعة جامع الموحدين بإشبيلية بشهرة عالمية لا تقل عن شهرة برج « بيزا » فى إيطاليا ، ونالت خلال القرون الثلاثة الأخيرة المكان الأول بين شقيقاتها فى المغرب والأندلس ؛ فقد تغنى بها شعراء أسبانيا وأدباؤها ، ولايزال اسمها يتردد حتى يومنا هذا على ألسنة فتيان الأندلس وفتياتها فى أغانيهم الشعبية « الفلامنكو » وما زالت صورتها تزين الكئوس وقنينات العطور ومنتجات السياحة حتى لقد أصبحت تمثل باسمها وصورتها مدينة إشبيلية كما تمثل الأهرام مصر ، وتعبّر فى الوقت ذاته عن تاريخ هذه المدينة الحافل بالأحداث ، وتنطق عن عزّتها ومجدها .

* * *

وقصة الجيرالدا تبدأ منذ بنى أبو يعقوب يوسف جامع إشبيلية الأعظم عام ٥٦٧ هـ . (١١٧٢ م) ، وقد كان هذا الخليفة محبا للفنون ، مولعاً بالعمارة والتشييد ، وكانت إشبيلية مدينته الأثيرة إلى نفسه وحاضرة دولته فى الأندلس — أقرب إلى قلبه من مدينة مراكش عاصمة إمبراطوريته ؛ إذ ولد فى قرطبة ، وقضى فى إشبيلية جزءاً كبيراً من طفولته ، وتأثر برقة الأندلس ، وفتن بسحرها ، وراقت له مظاهر الأبهة والثراء التى كان يستنيم لها الأندلسيون ، فتخلى منذ طفولته عن خشونة الموحدين وتقشفهم ، وأقبل على الترف وانغمس فيه فشيّد القصور والمساجد ، وحرص على تجميل حاضرة ملكه فى الأندلس بكل ما من شأنه التعمير والتمصير . وكان من نتائج ذلك أن انطلقت حركة البناء فى تلك المدينة واتّسمت الأبنية الجديدة بطابع الأصالة والجمال تجتمع فيهما البساطة التى تميّزت بها عمائر الموحدين مع التعقيد والغلوّ فى الحشد الزخرفى ، وتلك إحدى خصائص لعمارة الأندلس منذ خلافة الأمويين فى قرطبة حتى عهد ملوك الطوائف .

وكان أبو يعقوب يوسف قد عهد — قبيل حملته إلى شنترين بالبرتغال عام ٥٨٠ هجرية (١١٨٤ م) — إلى واليه بإشبيلية ، واسمه أبو داود يلول بن جلداسن ببناء المسجد الجامع ومنارته — والمنارة يطلق عليها الأندلسيون « الصومعة » — ولكنه توفى أثناء عودته من غزوته ، ولحقه أبو داود بعد ذلك بشهور ، وتعطل بموتهما بناء الصومعة . وما كاد الخليفة أبو يوسف يعقوب يظفر بالبيعة ، ويتولى مهام الخلافة حتى أمر والى إشبيلية الجديد بالإشراف على إتمام مشروع أبيه وإكمال بناء صومعة تجاوز فى ارتفاعها صومعة جامع قرطبة التى كانت تُعد وقتئذ أعظم مئذنة فى المغرب والأندلس . وقام أحمد بن باسة رئيس المهندسين (عريف العرفاء) ببناء الصومعة ولكن المنية عاجلته ، فخلفه علىّ الغمارى سنة ١١٨٨ م .

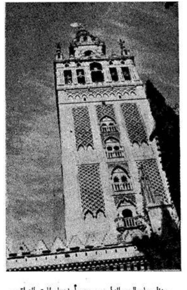
ثابر العريف الجديد على بناء الصومعة فتم بعد انتصار أبى يوسف يعقوب على جيوش قشتالة فى موقعة « الأرك » فى العاشر من يوليو سنة ١١٩٥ م ، وارتفعت

الصومعة فى رشاقة ، مشرفة على سهل إشبيلية المعروف بالفحص La Vega وما يحيط بها من المنطقة التى تسمى بالشرف Aljarafe وتضم القرى والضياع أو « المجاشر » فى اصطلاح الأندلسيين . وعاد الخليفة وقد استحق لقب « المنصور » ، وأمر بصنع التفاحات الأربع المذهبة لتكلل الصومعة ، ورفعت فى حضرته . وركبت بالسفود البارز فى أعلى قبة الصومعة ثم أزيحت عنها أغشية الديباج فبهرت ببريقها ولألائها عيون الحاضرين .

* * *

ظلت الصومعة بجمالها وسموقها ودقة زخارفها وتناسق بنيانها تثير إعجاب المسلمين والمسيحيين على السواء ، فقد كانت تمثل للمسلمين تفوّق دينهم ودوام حكمهم فى هذه البلاد حتى دالت دولة الموحدين ، وتقلصت دولة الإسلام فى الأندلس بتقدم حركة الاسترداد المسيحية ؛ فقد سقطت قرطبة عام ١٢٣٦م ، وحوصرت إشبيلية عام ١٢٤٦ م وظلت جيوش قشتالة تحاصرها خلال عام ونصف عام حتى وهنت مقاومتها ، ونفد زادها ، وانقطع عنها كل وارد ، فاضطر أولو الأمر فيها — وعلى رأسهم القائد شقاف وابن شهيب — إلى المفاوضة مع الأعداء على تسليم مدينتهم ، ثم طلبا منهم أن يُترك للمسلمين الحق فى هدم مسجدهم الجامع وتقويض مئذنته فأجابهما الأمير « دون ألفونسو » — الذى أصبح ملكا فيما بعد باسم ألفونسو العالم — بجملته التى أضحت فى عداد الأمثال : « سأقطع رقابكم جميعاً لو مسستم حجراً واحداً منها » . وهكذا أذعن المسلمون لحكمه ، وسلّموا مدينتهم الحبيبة بمسجدها وصومعتها رمز عزّتهم وكرامتهم وموضع فخرهم ؛ فقد كانوا تحت رحمة الغازين ، وكانت الصومعة بعظم ارتفاعها تشهد بقوّتهم وسيطرتهم كما كانت لجند قشتالة ثمرة جهود كبيرة وانتصار صعب المنال دفعوا ثمنه غالياً .

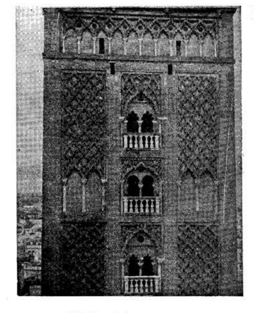
* * *



منظر عام للجيرالدا ، يرى بأعلاها طابق النواقيس

سقطت إشبيلية فى يد فرناندو الثالث ملك قشتالة الذى أطلق عليه القديس لهذا السبب ، وسرعان ما تحوّل المسجد الجامع إلى كنيسة سانتا ماريا ، وحول اتجاهه حتى يصلح لأداء شعائر المسيحية . وظل المسجد الأعظم على تلك الحال دون أن تلحق به تغييرات هامة فى البناء ، ومع ذلك فقد أضيفت إليه عدة أبراشيات أكبرها الأبراشية الملكية ، وتلاحقت عليه بعد ذلك أضرار جسيمة على أثر هزّات أرضية عنيفة ، فاضطر المجلس الكنسى بإشبيلية إلى اتخاذ قرار بهدمه لعدم صلاحيته وبناء كاتدرائية أسلوبها قوطى يتمشى وفق الأسلوب السائد فى ذلك العصر ، ووضع حجر الأساس فى عام ١٤٠٢م ، وبدأت أعمال البناء من الجانب الغربى . ولم يبق من مسجد الموحدين الأعظم إلا عدة عقود تطل على صحنه من جهة الشمال والشرق .

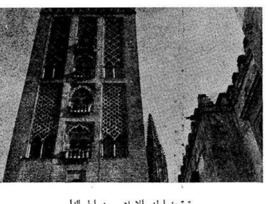
أما المئذنة فقد ظلت فى نفس حالتها التى تركها عليها المسلمون ، ولم تصب بأى تغيير فى نظام بنائها سوى أنها لم تعد بعدُ تلك المئذنة التى ينطلق من أعلاها صوت المؤذن فى الفضاء داعيا للصلاة ، بل تحوّلت إلى برج للنواقيس ملحق بالكنيسة . ثم فقدت إلى الأبد تفاحاتها الأربع على أثر زلزال حدث عام ١٣٥٥م . وفى



صورة توضيحية لزخارف الجيرالدا

سنة ١٤٩٤ زال الجزء الأعلى من الصومعة على أثر صاعقة ، وسقط جزء كبير من الباقى فى زلزال سنة ١٥٠٤م ، وعندئذ تقدم المهندس « هرنان رويث » بمشروع لبناء برج علوى ، فوافق المجلس الكنسى عليه عام ١٥٥٨م ، وشاهد أهل أشبيلية بين عامى ١٥٦٠ ، ١٥٦٨م مولد هذا البرج العلوى الجديد الذى لا يتسق فى شىء مع البناء الإسلامى فى البرج الأدنى من الصومعة . ثم نصب فى أعلى البناء الجديد تمثال من البرونز يرمز للمسيحية صنعه « بارتولومى موريل » عام ١٥٦٧م بحيث يدور مع الرياح يبلغ ارتفاعه أربعة أمتار ومن هنا أطلق عليه جيرالديّو « Giraldillo » أو دوّارة الهواء ، وهو اسم مشتق من المصدر « Girar » : أى يدور ، ثم ما لبث أن حُوِّر هذا الاسم إلى جيرالدا Giralda وأصبح يطلق منذ أوائل القرن الثامن عشر على البرج بأكمله ، وبه بلغ الارتفاع الكلى للبرج ٩٣,٢٥ مترًا منها ٦٩,٦٥ مترًا ارتفاع الجزء الإسلامى منه .

ويكفى لإظهار روعة هذا الجزء الإسلامى أن يلمس الزائر للجيرالدا بنفسه عمارته الصاعدة فى إيقاع ، وزخارفه المحفورة فى الآجُرّ كالمخرَّمات ، والموزعة فى



صورة تبين الجزء الإسلامى من الجيرالدا

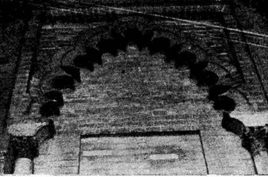
تعادل واتزان مع رقة وبساطة تنطقان بهذا التفضيل . وإذا كنا نأسف اليوم لضياع الجزء الأعلى من الصومعة فإننا نحمد الظروف التى أتاحت بقاء الجزء الأدنى منها ، ولولا بناء « هرنان رويث » لطابق النواقيس لكانت قد تهدمت حتى أساسها كما حدث لكثير من الصوامع الإسلامية التى غنمها المسيحيون فأزالوها من الوجود .

* * *

لم يطرأ على الجيرالدا بعد اتخاذها هذا الإسم أى تغيير ولكنها أصيبت بأضرار فادحة سببتها الزلازل والصواعق كزلزال عام ١٨١٩م ، وصاعقة ١٨٨٤م ، مما مسّت الحاجة منه إلى إصلاحها ، وقد تولى ذلك المهندس « أدولفو فرناندو كازانوفا » عام ١٨٨٧م . وهكذا وصلت إلينا الجيرالدا وقد حفظت لنا ما تخلف من صومعة جامع الموحدين بإشبيلية .

* * *

كانت الجيرالدا تتألف من طابقين : الأول وهو الجزء الأعظم منها ينتهى بالإفريز الأفقى الذى تعلوه فتحات النواقيس ، والثانى برج صغير الحجم يعلو البرج الأدنى فى امتداد نواته الداخلية . وكانت تعلو هذا الطابق بدوره قُبَيْبَة مقرمدة أى مغطاة بالآجُرّ المزجج ، يتوجها سفُّود ركبت فيه تفاحات ذهبية أربع : كبراها فى قاعدة السفود ، وصغراها فى رأسه تخطف الأبصار ببريقها ، بحيث ترى على مسافة تبعد أكثر من يوم إذا صدقنا مدوّنة التاريخ العام لألفونسو العالم . وقد كانت الصومعة تقوم بثلاث وظائف فى آن واحد : الأولى



عقد متخلف من البرج العلوى للمئذنة الذى هدمه هرنان هويت

للأذان ، والثانية لإرشاد الضالين من الرحالة والمسافرين فى منطقة الشرف وذلك ببريق تفاحاتها ، والثالثة لتتويج الصومعة بتلك التفاحات الذهبية التى تتضاءل فى الحجم كلما ارتفعت فتتناسق تماما مع القُبَيْبَة ، وتفصح عن إيقاع وتناسق تؤكده رشاقة المئذنة وسموقها ، ويُدعمه اتجاهها التصاعدى الذى يزداد قوة بالتقسيمات الرأسية الثلاثة لزخرفة المعنيات ، وتتألف هذه المعنيات من ثلاث شبكات تقوم كل منها على ثلاثة عقود . وليست هذه المعنيات فى الواقع إلا امتداداً لهذه العقود فتتقاطع فيما بينها لتحدث فى تقاطعها هذه الشبكات . ويتفق مظهر البرج الخارجى مع نظامه الداخلى كما لو كان مرآة تعكس صورته .

وقاعدة الجيرالدا مربعٌ طوله ١٣,٦٥ متراً بداخله نواة مربعة الشكل طولها ٦,٢٥ متراً ، يدور حولها طريق منحدر صاعد مؤلف من ٣٥ مقطعاً ، وهذا الطريق يتسع لشخصين يصعدان معاً جنباً إلى جنب ، وتعلوه قبوات متعارضة صغيرة متصلة ، خمس منها فى كل مقطع . وتشغل النواة الداخلية للبرج سبع غرف مربعة الشكل الواحدة فوق الأخرى . الخمس السفلى منها مسقوفة بقبوات نصف كروية ، أما القبوتان العلويتان فتعارضتان . ويتراوح ارتفاع كل غرفة ما بين ٦,٣٠ ، ٤,٩٠ من الأمتار ، ويبدو أنها كانت تتخذ لحفظ أدوات المسجد من كئوس وأكواب وأطباق وشمعدانات أو « حسك » ، كما يسميها المغاربة ، وأبسطة وحصر . .

ويفصح البناء الداخلى للصومعة عن إحكام لفنّ البناء ، ومعرفة بأصول العمارة ؛ فإن الممر الصاعد ينحدر بميل طفيف لايرهق المرء عند صعوده إلى أعلى البرج . وبقدر الصعود تقلُّ درجة الميل ، فبينما يميل المقطع الأول فى بداية الطريق المنحدر بزاوية قدرها ١٥° يميل المقطع الأخير عند اقتراب الطريق من السطح بزاوية تبلغ ٨° وهو أمر إن دلّ على شيء فعلى براعة المهندس وحذقه .

* * *

وقدلعبت الصومعة دوراً هامًّا فى فنون المغرب والأندلس . فمنها ولد ذلك النوع من الزخرفة المحتشدة التى عرفت فى قصور الموحدين ، كما عرفت — فيما بعد — فى قصور بنى نصر بغرناطة ، وبنى مرين بمراكش ، وفى بعض الكنائس التى بناها المسلمون الخاضعون لسلطان أسبانيا المسيحية ، ويعرفون بأهل الدجن أو المدجنين . وهكذا كانت الجيرالدا مصدراً خصباً أثرّ فى جميع أنواع العمارة فى إشبيلية فى العصر الإسلامى والعصر المسيحى على السواء ، بحيث يصعب علينا أحيانا التفرقة بين بعض الآثار الإسلامية البحتة وغيرها من آثار المدجنين .

وزخارف الجيرالدا تعبر عن فنٍّ يختلف اختلافاً بيِّنا عن فنون مراكش المعاصرة له فقد أثرّتها عناصر أندلسية توافدت عليها من قرطبة حاضرة الخلافة الأموية وسرقسطة ومالقة والمريّة وغيرها من حواضر ملوك الطوائف ، فهى تصوِّر الغلوَّ فى الزخرفة والإفراط فى تغطية مسطحاتها بضروب الصناعات مع المبالغة فى الرقة ، وفيها نطالع روح الاعتدال والتناسق على غير ما يتصف به الفن المغربى من تقشف وبساطة .

وجملة القول إن هذه العناصر تتجلى فيها الأصالة والإبداع وتكشف عن خليط رائع من البساطة المغربية والإسراف الأندلسى .

واليوم تعبق الجيرالدا بعطر من شيدها من خلفاء الموحدين ، وتذكّر زخارفها بما وصل إليه فن المسلمين ، وستبقى أثراً خالداً لماضيهم المجيد ومقدرتهم فى العمارة والتشييد

الملّاح الشّاعر

بقلم الأستاذ حسن كامل الصّيرفي

نشرت بعض الصحف اليومية تحت عنوان « مخطوط عربى أثرى عن الملاحة فى البحر الأحمر » خبراً تلقته من « لينِنجراد » ، نصه :

"تقول وكالة «تاس» إنه ستنشر قريباً فى لينِنجراد الطبعة الأولى فى العالم للمخطوط الأثرى الذى كتبه البحار العربى الشهير ابن مجيد الأحتد (كذا) وهو أحد المرشدين الذين استعان بهم فاسكو داجاما فى رحلته الشهيرة حول رأس الرجاء الصالح . وقد عثر على هذا المخطوط الأثرى أخيراً فى أرشيف معهد الدراسات الشرقية فى لينينجراد، ولا توجد فى العالم سوى هذه النسخة من المخطوط . وقد حصل المتحف الأسيوى بسان بطرسبورج على هذا المخطوط فى عام ١٨١٨ بين خمسمائة مخطوط أخرى باللغات العربية والفارسية والتركية . وقد كتب الأحتد (كذا) مخطوطه بالشعر فى ثلاثة فصول يصف فيها طرق الملاحة المختلفة فى البحر الأحمر والمحيط الهندى فى نهاية القرن الخامس عشر وبداية القرن السادس عشر ، ويعد بمثابة المرشد للملاحة فى هذه البحار . ومما هو جدير بالذكر أن هذا المخطوط ظل مجهولا حتى الآن سواء فى الشرق العربى أو فى الغربى" .

هذا ما نشر نقلا عن وكالة « تاس» — وهو إلى جانب المبالغة فيه — قد وقع فيه كذلك تحريف فى ترجمة اسم هذا الرحالة العربى الذى لم يعرفه إلاّ نفر قليل . ومؤلفات هذا الرحالة منشورة .

فهو شهاب الدين أحمد بن ماجد بن محمد بن عمرو ابن فضل بن دوَيْك بن يوسف بن حسن بن حسين بن أبى مَعْلَق السعدى بن أبى الركايب النجدى نسبة إلى مسقط رأسه « نجد » ، المتوفى فى مستهل القرن العاشر الهجرى ونهاية القرن الخامس عشر الميلادى .

وهو من علماء فنّ الملاحة وتاريخه ، ورث ذلك عن أبيه وجدّه فقد ألّفا كذلك فى هذا الفنّ . ولكن شهاب الدين هذا قد تفوّق ، وهو إلى ذلك شاعر استغلّ موهبته فى نظم القصائد والأراجيز التى ضمنها كل اختباراته ، وشعره رقيق ، ولكنه يضعف حين يحمّله الاصطلاحات الفنية ، ويختلّ وزنه أحياناً أو يضطر إلى الوقوع فى أخطاء صرفية . ولكنه مع ذلك لونٌ جديد فى الأدب العربى .

وكان يلقب بأسد البحر ، وينسب إليه — فى رواية — اختراع الإبرة المغناطيسية .

وتذكر بعض الروايات أنه هو الدليل العربى الذى اعتمد عليه الأسطول البرتغالى بقيادة ڤاسكو داجاما Vasco da Gama حيث سيّر هذا الأسطول من «ملندة» Malindi على ساحل أفريقية الشرقية إلى « قاليقوط » Calicut على الشاطئ الغربى لشبه جزيرة الهند .

* * *

ولابن ماجد هذا عدد من المؤلفات نشرها فى باريس سنة ١٩٢١ — ١٩٢٣ جبرييل فران G. Ferrand عن مخطوطة ، محفوظة فى باريس يبلغ عدد أوراقها ١٨١ أى ٣٦٢ صفحة وعدد سطور كل منها ١٩ كتبت سنة ٩٨٤ هـ ونشرها فران بطريقة الفوتوجرافور . وفى دار الكتب المصرية نسخة منقولة عن نسخة باريس بالتصوير الشمسى من هذه الرسائل محفوظة لديها برقم ٥٧ جغرافيا .

وتبدأ هذه المجموعة بكتابه « الفوائد فى أصول علم البحر والقواعد » يستغرق من تلك المجموعة ١٧٥ صفحة ، وقد رتبها على اثنتى عشرة فائدة كالأبواب ، وأتى فيها على ذكر أول من ركب البحر وأسباب ركوبه ، وصانعى السفن . ثم أفاض فى بيان المنازل والدارات والمسافات والقياسات والرياح ومطالع المغارب والاستواءات والبرور والسواحل .

وهذه الرسالة زاخرة بالمصطلحات الملاحية والفلكية . ولعل المجمع اللغوى يستصفى هذه المصطلحات

ثم ينشرها مع تفسيرها وذكر أصولها ومقابلها فى اللغات الأخرى ، فيضيف إلى المعاجم العربية مادة ليست بالقايلة تزيد من ثروتها العلمية فى هذه الناحية .

ويبدو أن هذه الرسالة بالذات قد كُتبت بعد أراجيزه وقصائده لأنه يضمِّنها ، بين حين وآخر ، أبياتاً من تلك الأراجيز والقصائد .

* * *

وتتلو هذه الرسالة أرجوزته المسماة « حاوية الاختصار فى أصول علم البحار » وقد رتبها على أحد عشر فصلا فى بيان ما يجب على البحارة معرفته عن المنازل والأخنان وقواعد الباشات والنيروز العربى والسلطانى ومعرفة السنين العربية والقبطية والرومية والفارسية ودائرة برّ العرب . ومجموع أبياتها ١٠٣٥ يبدأها بقوله :

الحمد للخالق ذى الجلال القاهر الفرد بلا مثال

* * *

ثم أرجوزته « المُعْرِبة » التى عربت الخليج البربرىّ وصححت قياسه وهى من رأس حافونى إلى باب المندم (المندب) واشتقاق ديرة المطالقة لبرّ العرب وصفات مجارى زيلع ، أولها :

يا سائلى عن صفة المجارى ثم قياس الأنجم الدرارى

وعدد أبياتها ١٧٧ .

* * *

ثم « قِبلة الإسلام فى جميع الدنيا » قال فى مقدمتها : « لما رأيت الناس يميلون عن معرفة القِبلة ومساجدهم مائلة عن قصد القبلة وليس لهم أصل علم يعرفون به القبلة خصوصاً فى المدن اللواتى بقرب البحر وجزره التى يمرّ بها المسافر ، نظمت هذه الأرجوزة ، وأقمتها بأوضح الأدلة وأسهلها . . . » .

وقد بدأها بقوله :

باسم الإله المستعان أبتدى مصلّياً على النبىّ أحمد

ليسهل التشديد من مرامى فى نظم درّ قِبلة الإسلام

وأبياتها ٢٩٥

* * *

وتليها أرجوزة « برّ العرب فى خليج فارس » ؛ وهى ٢٥٣ بيتاً استهلها بقوله :

يا طالعاً من آخر الفرات والبصرة الفيحاء خذ وصاتى

* * *

ثم أرجوزة فى قسمة « الجمَّة » على أنجم بنات نعش عدّتها ٦٨ بيتاً بيَّن فيها كيف يستدل رجال البحر (أو النواتية) وغيرهم على مسالك السير فى البحار ، ومطلعها :

يا قاسم الأرزاق لم ينس أحدْ
فردٌ غياث المستغيثين أحـــدْ

* * *

وبعدها قصيدة سمّاها « كنز المعالمة » وذخيرتهم فى علم المجهولات فى البحر والنجوم والبروج وأسمائها وأقطابها . وعدد أبياتها ٧١ ، ومطلعها :

يا أيها الناس ماذا شئمتوا قولوا
الأرض معلومـــة والبحر مجهولُ

* * *

ثم أرجوزة فى النتخات لبرّ الهند وبرّ العرب ؛ وقد جعل مطلعها :

يا طالب النتخة بالحقائق من كل برّ بقياس فائق

وهى فى ٢٥٥ بيتاً

* * *

فقصيدته المسماة « ميمية الأبدال » وعدّتها ٦٤ بيتاً ؛ أولها :

سهاد حكت عينى عصارة عندم
وكل نجوم الليل تسأل عن دمى

* * *

ثم « المخمسة » وهى ٥١ بيتاً نظمها عام ٩٠٦ ذكر فيها الكواكب التى يهتدى بها الملاحون .

وتليها قصيدة نظمها فى عدّة الأشهر الرومية ، وعدد أبياتها ١٣ بيتاً .

ثم القصيدة المسماة «ضريبة الضرائب» وأبياتها١٩٢ ؛ أولها :

شباب برأسى أعجب الناس من أمرى
أتانى عقيب الشيب فى آخــر العمــر

* * *

تليها أرجوزة منسوبة لعلىّ بن أبى طالب فى معرفة المنازل وحقيقتها فى السماء وأشكالها وعددها ؛ وهى مؤلفة من ٤٨ بيتاً .

ثم القصيدة المكية التى وصف فيها الطريق من مكة لجدّة إلى فرتك لقاليقوط والدبيل وكنكن وجزرات والأطواح وهرمز ، وأبياتها ١٧٢ ؛ مطلعها :

فؤادى أسير الحىّ من شعب عامر
أحــوم عليهــا بالدجى والهواجر

فالقصيدة المسماة « نادرة الأبدال » فى الواقع وذبان العيُّوق ، وهى ٥٦ بيتاً .

* * *

وتتلوها قصيدته البائية المسماة « الذهبية » وأبياتها ١٩٤ ، أولها :

بدأت ببسم الله ربى وخالقى ومستخلفى فى جيرتى وأقاربى

فقصيدته المسماة « الفائقة فى قياس الضفدع ، ويسمى فم الحوت اليمانى ، ويسمى ساكب الماء ، ويسمى الظليم الفرد ، ويسمى النهر وقيده سهيل» ؛ وهى ٥٧ بيتاً .

ثم قصيدته « البليغة » فى قياس السهيل والرامح ؛ وعدّتها ٦٥ بيتاً .

وقد ختمت هذه المجموعة بثمانية فصول نثرية زاخرة أيضاً بالمصطلحات الملاحية .

* * *

هذا ؛ ولابن ماجد أرجوزة اسمها « السبعية » فى ذكر سبعة علوم من علوم البحار ، أبياتها ٣٠٥ ومطلعها :

تبارك الربُّ الذى هدانا فى بحره المسجور إذ أنجانا

ثم « الهادية » فى علم البحر ، وعدد أبياتها ١٥٥ مطلعها :

الحمد لله الحسيب الهادى فى برّه والبحر للرشــاد

وقصيدة فى علم البحر أبياتها ٣٣ ومطلعها :

خليــلىّ هيّا واسمعا درَّ منطقى
فلا عاش من يخفى العلوم ولا بقى

وهذه القصائد الثلاث الأخرى محفوظة بمكتبة باريس برقم ٢٥٥٩ ولها صورة شمسية فى دار الكتب المصرية برقم ٣٩٥ جغرافيا .

* * *

وقد ذكر بروكلمان فى ملحق الجزء الثانى من كتابه « تاريخ الآداب العربية » ص ٢٣٠ أن المستشرق الروسى أغناطيوس كراتشقوفسكى نشرفى لينجراد سنة ١٩٣٧ أرجوزة لابن ماجد . وقد اطلعنا فى الجزء الأول من الكتاب الذى صدر عن أعمال كراتشقوفسكى سنة ١٩٥٥ على صورة بالفوتغرافية للورقة الأولى من هذه الأرجوزة التى يذكر ناظمها فى مقدمتها أنها المسماة بالسفالية ومعناها يقتضى معرفة المجارى والقياسات من مليبار وكنكن والزنج وسفالة (وهى المعروفة بسفالة الزنج) والقُمُر وجزره ونوادر علوم جميع ما فى تلك النواحى إلى آخر الأرض من الجنوب . . . إلخ . ويستهلها بقوله :

الحمد لله الذى أنشا الملا من عدم جلّ تعالى وعلا

* * *

وله رسالة موجودة فى الموصل اسمها « الميل » ، وفى ثبنا رسالة عنوانها « فكرة الهموم والغموم والعطر المشموم فى العلم المبارك المقسوم فى العلامات والمسافات والنجوم » .

معجزة القديس پورون بهاجات

قصة هندية لرديرد كپلنج

كان بالهند فى سالف الأزمان عين من الأعيان ، ارتقى أسمى المناصب ، فأصبح رئيس الوزارة فى إحدى الولايات المستقلة الصغيرة فى الجهات الشمالية الغربية .

كان ينتمى إلى البراهمة ، أى إلى أسمى طبقات المجتمع الهندي ، وكان مقامه فيها من السموّ والرفعة بحيث كان الكلام عن شرف محتده ،وسموّ أرومته — كلاماً غير ذى موضوع . وكان أبوه من كبار رجال القصر ، وحلّ محله فى خدمة الشيخ المهراجا الذى كان شديد المحافظة مبغضاً للأوروبيين ولمخترعاتهم وأساليبهم ، غير أن الوزير الكبير پورون داس كان يحس أن الدهر يتطور وأحداث الزمان تدفع الشعوب نحو التغير والتبدل والأخذ بأسباب الحضارة الحديثة . وقد نال حظاً من التعليم العالى فى جامعة هندية ممتازة ، وضرب فى علوم الغرب بسهم ، وحصل منها على أسمى الدرجات ، ولكنه اضطر إلى اصطناع الهدوء والمداراة حتى قلده المهراجا منصب رئيس الوزارة ، وقضى نحبه وهو مطمئن إلى أن بلاده ستسير سيرتها الأولى بفضل هذا الوزير العاقل الأمين .

غير أن الأمير الجديد كان أيضاً من خريجى الجامعات الغربية ، حريصاً على الأخذ بأسباب الحضارة الغربية ، مؤمناً هو ووزيره بأن عجلة الزمان تدور ، ولا بد من السير معها قُدُماً ، وأن المتخلف عن الركب نصيبه الفناء . ولذلك أطلق الأمير يد رئيس الوزارة فى العمل والإصلاح ، ونهض پورون داس بالعبء ، بهمة لا تعرف الفتور ، وجدٍّ لا يعرف الخور . وبالرغم من حرصه الدائم على أن ينسب كل إصلاح إلى سيده المهراجا فإن مضاء عزيمته كان له الفضل الأكبر فيما شهدته البلاد من انتشار المدارس ، وامتداد الطرق الحديدية وخطوط البرق ، وإنشاء المستشفيات والمؤسسات الخيرية وترقية الزراعة والصناعة ، وتنظيم الإدارة الحكومية ، وغير ذلك من الإصلاحات الخطيرة التى كانت تسجل ، وتنشر فى نهاية كل عام فى كتاب أزرق جيد الطبع ، لكى يعلم منه القاصى والدانى مبلغ ما وصلت إليه هذه الولاية الصغيرة من الرقىّ والتقدم .

وعلى الرغم من تواضعه الشديد ، وحرصه على إخفاء مجهوده ، ونسبة كل شىء إلى رئيسه المهراجا — فإن شهرة پورون داس عمّت الهند وتجاوزتها إلى أوروبا ، فأصبح الصديق المكرّم لنائبى الملك ولحكام الأقاليم ، ونواب الحكام ولرجال التبشير الطبى ، والتبشير غير الطبى ، والضباط البريطانيين الذين يجيئون للصيد والقنص فى الغابات المخصصة لهذه الرياضات .

ومن أهم الأمور التى كان يشتغل بها فى وقت الفراغ تدبير الأموال اللازمة لإرسال الطلاب إلى الجامعات الهندية أو الأوروبية لدراسة الطب والهندسة على نفقة الدولة ، ثم يكتب بعد ذلك مقالة لأشهر جرائد الهند يمتدح بها مشروعات رئيسه ومليكه المهراجا وما يقوم به من الإصلاحات فى ولايته الصغيرة .

وأخيراً دعته ظروف قاهرة لأن يزور بلاد الإنجليز ، وقد اضطر إلى دفع مبلغ ضخم من المال لزعماء القسيسين من البراهمة ؛ حتى يأذنوا له فى السفر ؛ لأن مغادرة الهند أمر لا يجوز لأحد حتى لأعلى الناس مقاماً وشرفاً ؛ ولذلك لم يكن بدٌّ من إرضائهم بمنحة سنية جليلة !

وقابل فى العاصمة البريطانية جميع الرجال الذين يستحقون أن يتعرفهم . وأكثرهم له شهرة واسعة داخل بلاده وخارجها ، ومنحته الجامعات الشهيرة درجات الشرف والتقدير .

وطاف بأرجاء البلاد يدرس ويشاهد مكثراً من البحث مقلاً فى الكلام ، وأمكنه مع ذلك من آن لآن أن يلقى محاضرات عن الهند وتقدمها وتقاليدها ، شهدتها سيدات من الطبقات الإنجليزية الرفيعة ، وهن جميعاً فى ملابس السهرة . وصاحت لندن بأعلى صوتها : « إن هذاالرجل هو أظرف وأطرف إنسان شهد حفلات العشاء منذ أن مدت الموائد فى حجرات الطعام ! » .

وعاد إلى وطنه فتلقته الهند باستقبال باهر ، وحضر نائب الملك نفسه إلى الولاية الصغيرة لكى يمنح سمو المهراجا وسام الصليب الأعظم لنجمة الهند المرصع بقطع كثيرة من الماس والحلى بمختلف أنواع المينا ، وتتدلى منه شرائط عدة . وفى الحفلة نفسها ، والمدافع تنطلق كالرعد القاصف ــ منح پورون داس لقب فارس مقدام يحمل وسام الإمبراطورية الهندية ؛ وبذلك أصبح اسمه سر پورون داس ، ويتلوه عدد محترم من الحروف الأبجدية .

وفى مساء ذلك اليوم المشهود أعدت وليمة عشاء فاخرة فى سرادق نائب الملك ، ووقف السر پورون وعلى صدره الأوسمة الجديدة تلمع وتتوهج ؛ لكى يقول عبارة الشكر بالنيابة عن مولاه المهراجا ، فألقى بالإنجليزية الفصحى خطاباً رائعاً قل أن يوجد فى بريطانيا العظمى من يستطيع أن يبزه فى فصاحته وبلاغته وعذوبة منطقه !

* * *

ومضى شهر وجاء بعده شهر ، وإذا بالرجل العظيم ذى المكانة الرفيعة والقدر الجليل ــ يأتى بعمل لا يحلم رجل من الإنجليز أن يأتى بمثله : وذلك بأنه انتقل فجأة إلى عالم غير هذا العالم ، وأصبح بالنسبة للحياة التى كان يحياها والمناصب التى كان يشغلها كأنه فى عداد الأموات : فأما الوسام المرصع فقد أعيد إلى حكومة الهند ، وأما منصب رياسة الوزارة فأسند إلى شخص آخر . وتبع ذلك عدد كبير من الترقيات والتعيينات . . وكان رجال الدين على علم بما حدث ، وعامة الناس لم تأخذها الدهشة ؛ لأن الهند هى المكان الوحيد فى العالم الذى يجوز فيه لرجل فى مثل هذا المنصب الخطير أن يقدم على ما أقدم عليه دون أن يتساءل شخص عن السبب ! فإن الخاصة والعامة لم تر يا شيئاً من الغرابة فى أن الرئيس العظيم السر پورون داس المذيل اسمه بكثير من الحروف الأبجدية قد رأى من المناسب أن ينبذ المنصب والقصر والسلطان والجاه ، وأن يجتزئ عن هذا كله بقصعة الشحاذ ورداء الناسك ذى اللون الأصفر المشرب بالحمرة الذى يرتديه نساك الهند من طائفة « سنياسى [1] » . لقد قضى عمره وفق النواميس التى فرضتها الكتب القديمة : عشرين عاماً فى الصبا والشباب ، وعشرين عاماً فى الحرب والجهاد وإن كان لم يحمل سلاحاً فى حياته ، وعشرين عاماً رب أسرة ، وكان ذا ثروة وجاه ، فاستخدم ثروته وجاهه فى الأغراض التى يجب أن يستخدما فيها ، وقد تقبل المناصب والرتب دون أن يتهالك عليها ، وعاشر الناس ، وزار المدن فى مختلف الأقطار ، فلقى من المدن وسكانها كل تعظيم وتكريم . واليوم قد آن له أن ينبذ هذا كله كما يلقى الرجل رداء لم يعد فى حاجة إليه !

وهكذا خرج من باب المدينة متأبطاً جلد وعل وعكازاً ذا قبضة من النحاس الأصفر ، وفى يده قصعة الشحاذ المصقولة ، وسار فى طريقه منفرداً حافياً مطرقاً برأسه ، فطرقت سمعه أصوات المدافع وهى تطلق من قلعة القصر تحية للذى خلفه فى منصبه ؛ فلم يكن لهذه الأصوات أى أثر فى نفسه ؛ لقد انتهى ذلك العهد إلى

(١) كلمة هندية تدل على صنف من النساك .

غير رجعة ، ولم يكن فى صدره أسف عليه أو شوق إليه لا ؛ بل لم يكن يشعر لذلك العهد بأكثر مما يشعر به المرء لحلم تافه قليل الخطر . إنه اليوم ناسك « سنياسى » لا مأوى له ولا منزل ، يلتمس قوت يومه من جيرانه الذين ينزل بينهم ليلته ، وما دام فى الهند كسرة خبز تقتسم فلن يموت الشحاذ أو رجل الدين جوعاً . لقد قضى عمره دون أن يذوق طعم اللحم ، ولم يتناول السمك إلا نادراً . وفى الوقت الذى كان يتحكم فى القناطير المقنطرة من الذهب والفضة كان قوته فى العام كله لا يتجاوز ثمنه جنيهات خمسة ، وعندما كان فى لندن يكرّمه الإنجليز ويتملقونه كان يجعل نصب عينيه أمنيته فى أن يحيا حياة الأمن والهدوء فى طريق أغبر طويل من طرق الهند ، عليه آثار الأقدام العارية فى كل جزء منه ، والناس يسعون فيه سعياً هادئاً رزينا ، وعند المساء يتصاعد الدخان فى أرجائه تحت أشجار التين ، حيث يجلس أبناء السبيل ليتناولوا عشاءهم .

فعندما حان الموعد لتحقيق ذلك الحلم وبلوغ تلك الأمنية — بادر رئيس الوزراء باتخاذ الخطوات اللازمة فى غير جلبة أو ضوضاء ، وبعد أيام ثلاثة كان أسهل عليك أن تبحث عن موجة بين موجات المحيط من أن تبحث عن پورون داس — وقد أصبح اسمه الآن پورون بهاجات — بين الملايين من الناس الذين تموج بهم بلاد الهند .

فإذا أدركه الليل افترش فراء الوعل ، وقضى ليله حيث انتهى به التسيار : تارة فى هيكل من هياكل السنياسى أو دير من أديرتهم ، وتارة فى معبد من الطين على قارعة الطريق حيث يلقى كل ترحيب وإجلال من اليوجى ، وهم طائفة أخرى من تلك الطوائف الدينية الغامضة ، وتارة على حافة قرية هندية صغيرة حيث يتسلل إليه الأطفال حاملين الطعام الذى أعدته أمهاتهم . وتارة وسط الفيافى التى ترعى فيها الإبل السائمة ، سواء عنده المنزل الذى ينزله : أفى الدار كان أم فى العراء ؛ فالناس جميعاً أهله والأرض كلها داره ، وأيسر الزاد يكفيه ، ولكنه كانت تجره رجلاه على غير عمد فى اتجاه واحد نحو الشمال والشرق ، فانطلق من الجنوب إلى رُهْتَك ، ومن رهتك إلى كُرنول ، ومن كرنول إلى أطلال سامانة ، ثم صعد فى وادى نهر جوجر الجارف الذى لا يجرى فيه الماء إلا فى الفصل الممطر ، ولم يزل يسعى فى هذا الاتجاه حتى رأى فى أبعد نقطة من الأفق قمم جبال همالايا .

عند ذلك ابتسم پورون بهاجات ؛ إذ تذكر أن أمه من أسرة من إبراهمة الراجپوت سكان الجبال ، وكان يأخذها الحنين دائماً إلى الثلوج الرابضة فوق الجبال ؛ فإن الذى يجرى فى عروقه قطرات من دم سكان الجبال يحن إليها دائماً ، ويدفعه الشوق إليها وإن طال عهد الفراق .

فأخذ يصعد وهو منشرح الصدر سفوح جبال سوالك التى يكسوها الشجر . وقال وهو ينظر إلى المرتفعات البعيدة : « هناك سألقى عصا التسيار ، وأجلس للتأمل والبحث عن المعرفة » ومضى فى طريقه نحو سملا ورياح الهملايا الباردة تهبُّ من حول رأسه .

كان آخر عهده بهذا الطريق رحلة قام بها أيام أن كان رئيساً للوزارة فى موكب فخم باهر ، ومن حوله الفرسان على الجياد ؛ ليزور نائب الملك فى مقره الصيفى بسملا ، فدار بينهما الحديث ساعة من الزمان تذاكرا فيها أصدقاءهما فى لندن ، وشئون الهند خاصها وعامها ، ثم غادر القصر مودعاً بمثل ما استقبل به من الإجلال والتعظيم ، لكنه فى هذه المدة لم يكن ينشد إجلالا أو تكريماً ، ولم يكن يبغى زيارة أحد .

ولكنه وقف لحظة متكئاً على سور القصر يتأمل السهول الممتدة وراءه على بعد أربعين ميلا ؛ حتى جاء أحد الشرطة فأبلغه أنه يعوق المرور بموقفه هذا ، فبادر پورون بهاجات فأبدى « التعظيم » اللازم لرجل القانون ؛

فهو يقدّر ما للقانون من فائدة ، وبخاصة أنه يبحث الآن عن « قانون » لنفسه . . . فمضى فى سبيله ، ونام ليلته هذه فى كوخ مهجور فى إحدى القرى فى بقعة تبدو كأنها نهاية العالم مع أنها لم تكن سوى مبتدأ الطريق بالنسبة إليه » .

وفى الصباح التالى أخذ يمشى فى طريق الهملايا وهضبة التبت ، وهو طريق ضيق ، عرضه عشرة أقدام ، منحوت تارة من الصخر الصلد ، وتارة يستند على جسر من الخشب فوق هوّات بعيدة القاع يزيد عمقها على ألف قدم ؛ وينحدر أحياناً إلى أودية رطبة حارة ، وتارة يصعد إلى مرتفعات عالية على جوانب الجبال ، وطوراً يخترق غابات كثيفة مظلمة حيث الشجر يكسوه الطحلب من رأسه إلى قدمه ،والطير يتصايح ويتنادى .

والتقى فى طريقه ورعاة من التبت بكلابهم وأغنامهم ، وقد جعلوا على ظهر كل كبش كيساً مملوءاً بُورقا ، كما مر بجماعات من قاطعى الأخشاب ، وزمر من اللاما [1] فى مسوحهم وأغطيتهم يحجون إلى الهند ، وبرسل مقبلين من بعض الولايات الجبلية البعيدة منطلقين بأقصى سرعة على ظهر خيلهم ، ثم بموكب فخم لأن ابن الراجا فى طريقه لزيارة بعض أصدقائه . . . وربما قضى يوماً طويلا لا يلتقى فيه أحداً ولا يرى فيه كائناً ، اللهم إلا وعْلاً أو خنزيراً بريًّا يرعى فى أكناف الوادى المنخفض فى أسفل الجبل . . .

لقد ظل منذ بدء رحلته يحس بضوضاء الحضارة وصخبها وضجيجها ، وهى تملأ مسامعه ، ولكنه لم يكد يخترق ممر هوتيانى ويتركه خلف ظهره حتى انمحى كل أثر لتلك الجلبة ، وأحس أنه أصبح منفرداً بنفسه فى سيره وجولانه وتفكيره وتأمله ، يطرق برأسه ، وتنظر عيناه إلى الأرض ، وأفكاره تحلّق فى السماء .

ولم يلبث أن اخترق ممرًّا عالياً وعراً لعله أعلى ممر سلكه إلى تلك اللحظة ، وقد استغرق اجتيازه يومين كاملين ، ولم يكد يتسنّم قمته حتى بدت له من بعيد سلسلة من الجبال تملأ الأفق كله ، وقد اكتست قممها بالجليد ، يتردد ارتفاعها بين خمسة عشر وعشرين ألفاً من الأقدام ، وهى فى مرأى العين قريبة دانية حتى ليتوهم المرء أنه يستطيع أن يرمى حجراً فيصيبها ، ولكنها فى الحقيقة على بعد خمسين أو سبعين ميلا ، وكان الممر متوجاً بغابة كثيفة ظليلة من شجر الأرز الهندى والكراز البرى والجوز والزيتون البرى والكمثرى البرية ، غير أن أكثر دوحها شجر الأرز ، وفى ظل هذا الدوح هيكل مهجور للإلهة كالى التى تسمى أيضاً دُرْجا ، وتدعى كذلك سيتالا ، وكثيراً ما يُبْتهل إليها لتقى الناس مرض الجدرى !

بادر پورون داس بكنس صحن المعبد حتى بدا نظيفاً نقيًّا ، ونظر مبتسما إلى تمثال الإلهة ، ثم أقام خلف الهيكل موقداً من الطين ، وبسط فراء الوعل على العشب ، وجعل عصاه تحت إبطه ، وجلس ليستريح ويتأمل فيا حوله ، فرأى الطريق ينحدر بالتدريج حتى ينخفض نحو ألف وخمسمائة قدم ، وهناك قرية بنيت بيوتها بالحجارة ، وسقوفها من خشب وطين ، وهى تبدو كأنها معلقة على جوانب الجبل ، وقد انتشرت حولها الحقول فى شكل مدرجات كأنها أردان ثوب على حجر الجبل ، وبدت له الماشية من بعيد وهى ترعى وكأنها حيوانات ضئيلة ؛ والعين تنخدع حين ترى الأشياء والكائنات على المنحدرات البعيدة ؛ فيخيل إليها أنها ترى عشباً أو قصباً ، وهو فى الحقيقة غابات من شجر الصنوبر يتجاوز ارتفاعها مائة قدم . وقد حلق فوق رأس پورون بهاجات عقاب ضخمة ، فلم تكد تسبح قليلا نحو الوادى حتى بدت كأنها ذبابة تطير فى الفضاء !

جعل پورون بهاجات يقلّب عينيه فى هذا الفضاء الواسع الفسيح ، وهذه القمم المتوجة بالجليد ، وهذه السماء

(١) اسم يطلق على الرهبان فى هضبة التبت .

المزدانة بصفوف مرصوصة من السحب ، المخضبة بحمرة الشفق ، فأدرك أنه قد آن له أن يلقى عصاه ، وأن يستقر به المقام ، فقال : « إنى لخليق أن أجد السلام فى هذا المكان . . . » .

فى هذه الجهات الجبلية يعتاد الناس الصعود والسير فى الجبال فى سهولة ويسر ، ولا يهمهم أن يصعدوا أو يهبطوا بضع مئات من الأقدام ، فلم يكد أهل القرية يرون الدخان يتصاعد من المعبد المهجور حتى بادر قسيسهم بالصعود لتحية الغريب والترحيب به ، فلم تكد تقع عيناه على عينى پورون بهاجات ويطالع فى محيّاه أمارات السؤدد والهيبة حتى خرّ راكعاً بين يديه ، ثم تناول قصعة الشحاذ دون أن ينبس بكلمة ، وانطلق إلى القرية ، وصاح بأهلها : « لقد نزل فى رحابنا أخيراً رجل من القديسين ما رأيت العمر مثله ؛ إنه أقبل من السهول ، ولكنه ناصع البياض ، إنه من أسمى البراهمة رتبة ومقاماً » فقالت نساء القرية : أتظن أنه سيطيل الإقامة بيننا ؟ ثم أخذت كل مهن تعد له خير ما عندها من الطعام ، وتبذل فى ذلك قصارى جهدها ، مع أن طعام أهل الجبال « بسيط » فى جملته تستطيع المرأة البارعة أن تصنع طعاماً شهياً مما لديها من القمح والذرة والأرز والفلفل الأحمر والسمك الصغير الذى يصطاد من النهر ، ومن عسل النحل المستخرج من الخلايا الصغيرة ، ومن الفواكه الجافة من مشمش وعنب ، وزنجبيل برى . . . ولم يلبث القسيس أن حمل إلى بهاجات قصعة ملأى بأطيب الطعام . . .

سأل القسيس : أينوى السيد أن يقيم ها هنا ؟ أيودُّ أن يكون له تابع يقوم بخدمته ؟ . . هل به حاجة إلى غطاء من الصوف لليالى الباردة ؟ هل الطعام مقبول على علاّته ؟ .

أكل پورون بهاجات ، وشكر للمحسنين إحسانهم . أجل . إنه ينوى البقاء هاهنا . فقال القسيس : حسبى هذا . وليتفضل السيد فيدع القصعة كل يوم فى الحفرة الصغيرة بين جذور الشجرة . وسيقدم له الطعام كل يوم ؛ فإن القرية تحسُّ شرفاً كبيراً فى أن يقيم رجل مثله بين أظهرنا .

وهكذا كان اليوم خاتمة المطاف ونهاية الضرب فى الرُّبا والوهاد ؛ لقد وصل پورون بهاجات إلى المكان الذى وعد به حيث الهدوء والفضاء الفسيح . والآن تقف عجلة الزمن ، فلم يعد يعنيه وهو جالس على باب المعبد : أمن الموتى يعد أم من الأحياء ؟ أله القدرة على تحريك أطرافه ، أم له السيطرة على بعض الجبال ، وعلى السحاب والمطر والصحو ؟ . . . لقد كان يجلس طويلا ، وتمر به الساعات ، وهو يهمس باسم جليل كبير ، يردده المئات ثم المئات من المرات ، وكلما ازداد ترديده وتكراره خيل إليه أنه ازداد اقتراباً من وطره ، وأنه يوشك أن يخرج من سجن جسده ، وأن ينطلق نحو باب يوصله إلى الكشف العظيم حتى إذا ما أخذ الباب ينفتح قليلا قليلا اجتذبه جسده إلى الوراء ، ولا يلبث أن يشعر والحزن يملأ قلبه أنه لم يزل سجيناً فى عظام پورون بهاجات ولحمه ! .

كانت القصعة تملأ كل يوم ، وتوضع فى صمت بين جذور الشجرة إلى جانب المعبد ، تارة يحملها القسيس ، وتارة يحملها تاجر من اللدخيين مقيم بالطريقة يلتمس البركة والرضوان ، وفى أكثر الأحيان كانت تحضر القصعة إلى القديس المرأة التى قامت بطهو الطعام وإعداده ، فتضع القصعة فى مكانها المعهود ، ثم تقول بصوت لا يعدو الهمس : «أتوسل بك أيها القديس إلى مقام الآلهة ، اذكرنى عندهم ، أنا فلانة زوج فلان بن فلان » وكان يتولى حمل القصعة من آن لآن طفل جرىء أذن له أهله فى أن ينال هذا الشرف ، فيسمعه بهاجات وهو يلقى القصعة ، ثم يعدو بسرعة برجليه الصغيرتين ، أما بهاجات فلم يكن ينزل إلى القرية . لقد كانت منبسطة

تحت قدميه كأنها كتاب مفتوح ،وكان يرى من مكانه فى المعبد الندوات المسائية ، وهى تعقد عادة فى الجرن حيث الأرض منبسطة تساعد على التجمع والسمر . . . كما كان يشاهد فى المواسم المختلفة نموّ الزرع وازدهاره ، وكيف يتعاقب الأرز والذرة والقمح ، واختلاف مظهر كل منها وألوان نوارها ونحو ذلك من مناظر الطبيعة اليانعة ؛ فإذا حصدت هذه الغلات طرحت على سطوح المنازل ؛ لكى يجف الحب ، فتغدو القرية متوجة بتاج من النضار ، فكان يتأمل هذا كله من مرقبه العالى ، ويتتبع الجهود التى يبذلها القرويون على مرّ الشهور ، ثم يتساءل عن الغاية المحتومة التى لا بد أن ينتهى إليها كل شىء !

* * *

على الرغم من ازدحام الهند بالسكان من الآدميين — فإنها أيضاً مزدحمة بضروب الوحش : فإذا جلس إنسان فى مكانه لا يتحرك فإن هذه الكائنات الوحشية لا تلبث أن تمر من فوقه وتثب من حوله كأنه كتلة من الصخر ؛ لذلك لم تلبث تلك الكائنات الوحشية التى تعرف معبد كالى معرفة تامة أن أقبلت لتلقى نظرة على هذا النزيل الذى لم تره من قبل ، وكان فى الطليعة كما هو المنتظر — تلك القردة الكبيرة ذات الشوارب البيضاء التى تسكن الهملايا واسمها « لانجور » . وهى مولعة كسائر القردة بحب الاستطلاع مع خفة الحركة والنشاط ، فتناولت قصعة الطعام ، وجعلت تدحرجها ذهاباً وإياباً ، وتعض الجزء النحاسى منها ، ثم أخذت تجرب أسنانها الحادة فى عكاز الشيخ والقصعة النحاسية ، وأخذت تلمس فراء الوعل بأظافرها وتحدق فى شكله وأطرافه . وبعد أن قضت وقتاً غير قليل فى هذه الألعاب البهلوانية نظرت إلى ذلك الجسد الآدمى الساكن الصامت ، وأصدرت قرارها بالإجماع بأنه شخص لا ضرر منه ولا بأس به ! فكانت إذا جنّ الليل تنزل من دوح الصنوبر ، وتمدُّ إليه أيديها تسأله طعاماً ، فإذا أصابت بغيتها كرّت راجعة فى خفة ورشاقة . وقد تتجمع حول النار لتصطلى حتى يضطر الناسك لأن يبعدها عنها بيده لكى يضع فوقها حطباً ، وكثيراً ما كان يستيقظ فى الصباح فيجد أحد القردة نائماً بجواره يشاطره فراشه وغطاءه ، ولا تكاد تمر ساعة من النهار دون أن يكون بجوار الشيخ واحد من تلك القردة ، يتأمل فى الفضاء البعيد وفى قمم الجبال المغطاة بالثلوج ، وتبدو على محيّاه سيما العقل والتفكير الحزين .

وبعد أن وفدت عليه القردة — جاء أحد الوعول ليزوره . وهو من طراز قوى الجسد ، فراوه أحمر اللون ، ولم يكد يدخل المعبد حتى أخذ يحك بقرنيه حجارة تمثال كالى ؛ لكى يزيل الغشاء الذى يغطى القرنين ، ثم أخذ يضرب الأرض بحوافره عندما رأى رجلا جالساً وسط المعبد . غير أن پورون بهاجات ظل ساكناً لا يبدى أقل حركة ، حتى استأنس الوعل النافر وأخذ يدنو منه شيئاً فشيئاً إلى أن لمس كتفه ، فمدّ پورون بهاجات كفه ، ومسح بها قرنى الوعل الملتهبين فأحس الوعل بارتياح واطمئنان ، وطأطأ رأسه ؛ فلم يزل الناسك يمسح القرنين برفق حتى أزال ما عليهما من غشاء كان يغطيهما . بعد ذلك كان هذا الوعل يحضر لزيارته مصطحباً معه صغاره التى كانت تمرح وتلعب فى داخل الهيكل ، وتعبث بأغطية الناسك . . وكثيراً ما كان الوعل الكبير يحضر وحده مساء لكى يتناول نصيبه من ثمار الجوز الطازج . . .

وحضرت بعد ذلك لزيارته غزالة من غزلان المسك وهى أصغر الغزلان حجماً ، وأشدها حياء ، ولكنها لم تستطع أن تتغلب على رغبتها الشديدة فى أن تعرف سر النور الذى كان ينبعث من المعبد ، فلم تلبث أن ألفت منظر العابد الزاهد ، وجعلت تضع رأسها فى حجره .

كان پورون يدعو هذه الكائنات كلها إخوته ، وإذا صاح بها وقت الظهر بصوت هادئ « بهاى! بهاى ! » أقبلت نحوه بسرعة ومرح ، وهكذا ألفه الوحش واطمأن إليه . ولم يشذّ عن ذلك أى وحش حتى الدب الأسود الضخم الذى يعيش فى الهملايا الذى يطلق عليه اسم سونا ، على الرغم من أنه شديد النفور سيئ الظن ؛ فقد مرّ بالهيكل غير مرة فلم يبد البهاجات نفوراً أو خوفاً منه ؛ فأخذ يقف بالقرب منه ويتأمله ، ثم لم يلبث أن اقترب من الناسك يلتمس نصيبه من الملاطفة وبعض الخبز والثمار الوحشية . . وكثيراً ما كان البهاجات يصعد فى الفجر إلى قمة الممر لكى يشهد مطلع الشمس بأشعتها الذهبية فوق القمم الثلجية ، فكان يجد سونا يسعى خلفه ، وقد عرف الدبُّ أن ليس له صديق أعزّ من هذا الناسك الذى نزل الهيكل المهجور . .

وجميع الزهاد والنّساك الذين يعيشون بعيداً عن المدن لهم سمعة فى الهند بأنهم يصنعون المعجزات باستئناس الوحوش النافرة . . . ولكن هذه المعجزات لا تعدو كونهم يلزمون السكون التام ، ولا يأتون بحركة فجائية ، وأن يتجنبوا أول الأمر أن يحدقوا فى وجه كل حيوان يدنو منهم . وقد اطلع سكان القرية من بعيد على ما يجرى بين الناسك وزوّاره ، ورأوا كيف يسعى الوعل الكبير من خلف الهيكل ، وكيف تقف طيور الهملايا ذات الريش الجميل المتعدد الألوان لدى تمثال كالى . والقردة تجلس على أرض الهيكل ، وتتقاذف قشر الجوز . . . وكثيراً ما سمع الأطفال صوت سونا وكأنما ينشد أغنية بأسلوبه الخاص ، فأصبحت سمعة بهاجات بوصفه صانع المعجزات قوية متينة .

ومع ذلك فإن عمل المعجز كان آخر شىء يخطر بباله ؛ إذ كان يرى أن جميع الأشياء عبارة عن أعجوبة عظيمة . وحسب المرء أن يعى هذه الحقيقة ؛ لكى يسلك سبيل الهداية والرشاد . كان واثقاً كل الثقة أنه ليس فى هذا العالم شىء جليل وشىء ضئيل . وكان يقضى الليل والنهار ممعناً فى التفكير ، لعله أن يخترق الحجب ، وينفذ إلى المكان الذى جاءت منه روحه !

وهكذا كرّت الأيام والشهور والسنون ، وهو ممعن فى تفكيره ، وقد طال شعره الناصع البياض وسقط على كتفيه .

وقد حفر عكازه حفرة فى الحجر لطول استناده على عصاه وهو غارق فى تأملاته . والمكان الذى كان يضع فيه قصعته قد استدار شكله على مضى السنين ، حتى أصبح فى شكل قاع القصعة تماماً . وأصبح كل حيوان يعرف مكانه حول موقد النار . . . وكان منظر الحقول والمروج يتغير تبعاً لاختلاف الفصول ، وتعاقب مواسم الزراعة والحصاد عاماً فعاماً ، ويطرأ على القرية تغير كثير . كبر الكاهن وتقدمت به السن . وكثير من الأطفال الذين كانوا يحملون القصعة إلى الهيكل أخذوا يرسلون أطفالهم ؛ فإذا سألت أهل القرية : هل العهد بعيد بإقامة هذا الناسك فى هيكل كالى؟ قالوا : إنه كان هناك دائماً . . .

ثم أتى صيف لم يشهد سكان الجبال له نظيراً منذ أعوام كثيرة . لم ينقطع فيه سقوط المطر ثلاثة أشهر كاملة ، وقد غشى الأودية كتلٌ من السحاب الكثيف لا ينقشع ، وتعاقب الرعد القاصف والغيث المنهمر فى اطراد وانتظام . . وفى أكثر الأحيان كان معبد كالى مرتفعاً عن مستوى السحب ؛ ولذلك كانت تمضى الأسابيع دون أن يرى البهاجات أثراً للقرية التى كانت مستترة تحت طبقة بيضاء من السحاب الذى كان يمتد فوق الوادى من أحد جانبيه إلى الجانب الآخر . . ولقد تتحرك كتل منه ، أو تتراكم ، أو تعلو وتهبط ، ولكنه يظل متماسكا ليس فيه فرجة ينفذ منها البصر . .

فى أثناء تلك الأسابيع لم يكن الناسك يسمع غير صوت المياه الدافقة من أفواه الأشجار والجداول

المنحدرة على جوانب الصخور ، أو فوق سطح الممر بين ورق الشجر والطين والطحلب ، والأغصان الممزقة ، ثم طلعت الشمس فترة من الزمن ، فإذا حرارتها تنشر الروائح الزكية من ورق الشجر وعبير الزهر ، وذلك العطر البديع الهادئ الذى يسميه سكان الجبال « عبير الثلوج » ، ثم تجمعت السحب مرة أخرى لكى ترسل وابلها الأخير فى ذلك الموسم ، فأخذت تصب الماء صبًّا حتى كان سقوط المطر يمزق أديم الثرى ، ويكون منه كتلا من الطين

فى تلك الليلة أوقد پورون بهاجات ناره ، وألقى عليها قدراً عظيما من الحطب ، حتى ارتفع اللهب إلى أضعاف ارتفاعه المألوف ؛ وذلك لأنه كان واثقاً أن « إخوته » ستكون فى أشد الحاجة إلى الدفء فى تلك الليلة الليلاء ، وبالرغم من ذلك لم يحضر من الوحش أحد ، فأخذ ينادى ويدعوها فلا يستجيب لدعائه أحد ؛ حتى غلبه النوم وهو لا يدرى : أى حادث فى الغاب عاق الوحش عن الحضور ؟

وفى وسط الليل ، والغيث ما برح يتساقط كأنه نقرات آلات الطبول ، والظلام ضارب أطنابه — استيقظ الشيخ من نومه ، وهو يحس أن شيئاً يجتذب لحافه ، فمد يده فإذا هى تلمس كف واحد من القردة الكبار ، فقال وهو يغالب النعاس : « إن الفراش هنا أوطأ من غصون الشجر » ، ثم أفسح بجانبه مكاناً للزائر ، غير أن القرد لم يرقد ، بل تناول يده واجتذبها ، فقال پورون بهاجات : لعل بغيتك الطعام ، إذن انتظر قليلا ريثما أعدُّ لك منه شيئاً ! وانحنى ليضع بعض الحطب فوق النار ، فأخذ القرد يجرى إلى باب المعبد ، ويصيح صياحاً خافتاً ، ثم يعود إلى الناسك ، فيجذبه من ردائه .

قال پورون بهاجات : « ما خطبك؟ » ، وأى أمر خطير أزعجك أيها الأخ؟ « وقد طالع فى عينى القرد أموراً لم يستطع أن يتبينها ، فقال الناسك : « ليس من الحزم أن أخرج فى مثل هذا الجو ، اللهم إلا أن يكون واحد من عشيرتك وقع فى فخ ، والناس مع ذلك لا ينصبون فخاخاً فى هذه الجهات . انظر . إن الوعل نفسه قد حضر يلتمس المأوى » .

دخل الوعل مسرعاً ، فاصطدم قرناه وتمثال كالى ، فخفض قرنيه نحو الناسك وأخذ يضرب الأرض بحوافره ، وينفخ بقوة من منخريه ، فنظر إليه پورون بهاجات باسماً وقال : أهكذا تدفع ثمن مبيتك هذه الليلة ؟ ، ولكن الوعل لم يعبأ بقوله ، وأخذ يدفعه نحو باب الهيكل ، ولم يكد يفعل ذلك حتى وصل إلى سمع پورون بهاجات صوت غريب ينبعث من الجبل ، ورأى حجرين فى بلاط المعبد يتباعد كل منهما عن الآخر ويبدو أديم الأرض بينهما كأنه لسان من طين .

قال پورون بهاجات : « الآن فهمت كل شىء اللهم لا لوم ولا تثريب على إخوتى الليلة إذ لم يجلسوا حول موقدى . إن الجبل آخذ فى السقوط ، ولكن لماذا أبرح مكانى هذا ؟ ولاحت منه التفاتة فرأى القصعة الواسعة المستديرة ، فقال : « إنهم أطعمونى فأحسنوا إطعامى ، وأكرمونى وبالغوا فى إكرامى منذ . . منذ أن نزلت بجوارهم ولئن لم أسرع لن يكون فى الوادى غدا كائن حى . . هلموا إذن ولنبادر بإنذارهم وإنقاذهم ! إفسح لى المكان قليلا أيها الأخ حتى أصل إلى النار » .

فتراجع الوعل العظيم كارهاً ، وقبض پورون بهاجات على غصن من شجر الصنوبر فجعله وسط النار حتى التهب ؛ ثم نهض والشعلة فى يده وقال : « مرحى ! إنكم جئتم لتحذرونى ، ولكن هنالك من هم أحق منى بالرعاية والإنقاذ ، هلموا بنا إذن ، وتعال أيها الأخ فأعرنى عنقك ؛ فأنت أثبت منى خطوًا ؛ لأنك تمشى على أربع ! »

وانطلق من المعبد فى ظلام الليل ، وقد لف ذراعه اليمنى على عنق الوعل وأمسك باليسرى مشعاله الملتهب .

كان الهواء ساكناً ، ولكن سقوط المطر كان من الشدة بحيث كاد يطفىء لهيب المشعال ، وقد أخذ الوعل الكبير يهبط بسرعة والشيخ قابض على عنقه ؛ حتى إذا خرجوا من الغابة انضم إليهم عدد آخر من « إخوة » الناسك . . فكان يسمع صوت القردة من حوله ، وإن لم يستطع رؤيتها ؛ وكذلك صوت أنفاس سونا من خلفهم . وقد جعل المطر من شعر الشيخ غدائر مضفورة كأنها حبال بيضاء ، والماء ينحدر تحت قدميه العاريتين والتصق رداؤه الأصفر بجسده النحيل الذابل ، ولكنه ظل يخطو بخطى ثابتة منتظمة ، وهو مستند إلى جيد الوعل . . . وفى تلك اللحظة لم يكن مجرد ذلك الناسك الزاهد ، بل السيد سير پورون داس ، وبعد اسمه عدد من الأحرف الأبجدية ، رئيس الوزارة فى ولاية ذات شأن ومكانة ، الرجل الذى تعود أن يأمر فيطاع يذهب اليوم لإنقاذ أرواح بشرية . لذلك انطلق بسرعة فى ذلك المنحدر الوعر المفضى إلى القرية ، وقد أحدقت به إخوته ، فلم يزالوا منحدرين ، حتى عثرت رجل الوعل بأرض الجرن الذى فى مدخل القرية . ولم يلبثوا أن كانوا فى أول الزقاق الطويل المعوج الذى يخترق القرية . فأمسك البهاجات عكازه ، وجعل يقرع به حديد نافذة الحداد ، وقد ازداد مشعاله التهاباً ؛ لأن شرفة الدار وقته المطر ، وتكلم پورون بهاجات بصوت الآمر وهو يوشك أن ينكر أن هذا صوته ، فقد مضت السنون الطوال دون أن يرفع صوته فى مخاطبة أحد . ولكنه الآن صاح بقوة : « هلمّ انهضوا واخرجوا ! إن الجبل يوشك أن يسقط ، بل لقد بدأت أركانه تتزعزع ، هلموا انهضوا واخرجوا » .

صاحت زوجة الحداد : إن هذا قديسنا واقفاً بين حيوانه ؛ فلنجمع صغارنا ونذهب لإنذار الناس » .

وانتشر النداء بسرعة من بيت إلى بيت ، وپورون بهاجات واقف وسط الطريق ومن حوله إخوته ، وسونا يزفر فى ضجر .

لم يلبث أهل القرية أن خرجوا جميعاً إلى الطريق ولم يكن عددهم يتجاوز السبعين ، وفى ضوء المشاعل رأوا قديسهم ممسكاً بعنق الوعل ، والقردة متشبثة بأردانه ، وسونا يزأر وهو جالس على فخذيه .

فصاح بهم پورون بهاجات : « اعبروا الوادى إلى الجبل المقابل ! لا تتركوا أحداً خلفكم ، ونحن على إثركم » .

عند ذلك انطلق الناس يعدون بسرعة لا يتاح مثلها لغير سكان الجبال ، وهم يعلمون أنه متى تصدع ركن الجبل فلا بد من الإسراع إلى أعلى مرتفع فى الجانب الآخر من الوادى ؛ فانطلقوا لا يلوون على شىء ، وعبروا النهر الصغير الذى يجرى فى قاع الوادى ، ثم أخذوا يصعدون الجانب الآخر من الوادى وهم يلهثون ومن خلفهم البهاجات و « إخوته » ، ولم يزالوا يصعدون ويصعدون ، وينادى بعضهم بعضاً ، ليتيقنوا أن الجميع هناك لم يتخلف منهم أحد ، والوعل الضخم يسير خلفهم بمشقة ؛ لأن قوى پورون بهاجات أخذت تتضاءل ، وجسمه يزداد ثقلا . وبعد لأى وقف الوعل فى ظل غابة من دوح الصنوبر على ارتفاع خمسمائة قدم من قاع الوادى ، وقد أدرك بغريزته التى أشعرته بقرب انزلاق الجبل أنه قد بلغ مأمنه فى هذه الغابة .

لم يكد الوعل يبلغ ذلك الموضع حتى سقط پورون بهاجات بجانبه من شدة الإعياء ؛ إن ما عاناه من رطوبة الهواء وعناء الصعود العنيف قد أدناه من منيته ، ولكنه صاح أولا بالمشاعل التى سبقته : « قفوا جميعاً لحظة وعدُّوا أنفسكم ! » ثم نظر إلى المشاعل وهى تتقارب وتتجمع ، فالتفت إلى الوعل ، وقال : « امكث معى أيها الأخ . . ابقَ معى . . حتى . . أذهب . . »

فى تلك اللحظة صعد فى الفضاء صوت كأنه تنهُّد ، ثم أخذ يزداد حتى صار همهمة ثم دمدمة ، ثم زئيراً . . ثم

زئيراً عنيفاً عالياً تعجز عن تكييفه الأسماع . وكانت رجفة شديدة أحسّ بها القرويون في ملتجئهم وإن حال الظلام الحالك دون رؤية ما يجرى في الجانب الآخر من الوادى ، ثم انبعث في الليل صوت مطرد عميق كأنه نغمة من نغمات الأرغن ، وطغى على كل صوت آخر ، وظل منطلقاً بضع دقائق حتى كاد دوح الصنوبر يهتزّ من تأثيره ، ثم تلاشى ؛ وعاد صوت المطر يقرع الأسماع ، ولكنه بدل أن يكون صوت مطر تساقط على الصخور والمروج والمزارع — كان مطراً يتساقط على طين رطب . وهذا تغير له مغزاه . .

لم يجرؤ أحد من سكان القرية — حتى القسيس نفسه — أن يخاطب الباهاجات الذى أنقذ حياة الجميع ، ولم يسع أهل القرية إلا أن يقيموا ليلتهم تحت الصنوبر حتى يطلع النهار . فلما جاء الصباح نظروا إلى الجانب الآخر من الوادى ، فإذا المراعى التى خلفوها وراءهم والمزارع ، والغابة الوارفة الظلال — قد استحالت كلها إلى طين أحمر منتشر على جوانب الجبل ، تتخلله بقايا أشجار اجتثت ومزّقت . وقد انتشر هذا الطين الأحمر من أعلى الوادى إلى أسفله ، وملأ القاع كله ، بحيث وصل إلى سفوح الجبل الذى اعتصموا به ؛ فاعترض هذا الطين المتراكم مجرى النهر حتى عاق جريانه ، فأخذت تتكوّن في أعلاه بحيرة ذات ماء محمر في لون القرميد . ولم يبق أثر لا للقرية ولا للطريق المفضى إلى المعبد ولا للغابة المجاورة ؛ لقد انزلق جانب الجبل في مساحة عرضها ميل أو أكثر ، وعمقها نحو ألفى قدم ، وقد انفصلت هذه الكتلة من الجبل ، وانقضت على جانب الوادى .

وتدافع القرويون واحداً فآخر وسط الغابة لكى يقيموا الصلاة بين يدى الباهاجات . وكان الوعل قائماً بجواره فلما رآهم لاذ بالهرب ، وسمع أهل القرية أصوات القردة وهى تبكى وتعْوِل وسط أغصان الصنوبر ، وسونا يئنُّ بحزن في أعلى الجبل ، ورأوا أن قديسهم قد أدركته منيته ، وهو جالس القرفصاء ، وظهره مسند إلى دوحة صنوبر ، ووجهه يتجه نحو الشمال الشرقى ، وعكازه تحت إبطه .

فقال القسيس : « انظروا وتأملوا : هذه معجزة بعد معجزة ؛ إن جميع السنياسى يجب أن يدفنوا جالسين على هذه الصورة ؛ لهذا وجب علينا أن نبنى معبداً لقديسنا حيث هو الآن » .

ولم تنقض تلك السنة حتى شيدوا له هيكلا صغيراً بنوه بالحجارة والطين ، وأطلقوا على الجبل اسم جبل الباهاجات ، ولا يزالون يقيمون الصلوات فيه إلى اليوم بالمشاعل والزهر والقرابين ، ولكن هيهات أن يخطر لهم ببال أن قديسهم هذا هو رئيس الوزراء السابق الذى كان اسمه السر پورون داس ، وبعد الاسم عدد لا يستهان به من الحروف الأبجدية . والذى كان يصرِّف شئون دولة بأسرها ، كما كان عضو شرف ، أو عضواً مراسلا لجمعيات علمية وثقافية يخطئها العدّ ، وإن لم تكن لها فائدة تذكر ، لا في هذا العالم الفانى ولا في العالم الباقى !

م . ع .

"نصائح إلى الكاتب الناشئ"

حول مؤلف لأندريه جيد، لم ينشر في حياته

لجاك دي لاكريتيل عضو الأكاديمية الفرنسية

لعل كتاب « جيد » André Gide الذى نشر بعد وفاته بعنوان « نصائح إلى الكاتب الناشئ » Conseils au jeune écrivain لم يلق ما كان يليق به من تقدير وإطراء. تُرى متى دوّن « جيد » هذه الملاحظات ؟ إن إشارته إلى النزاع الذى نشب بين القس « هنرى بريموند » Henri Bremondوالكاتب الناقد پول سودى Paul Souday حول نظرية الشعر الصافى التى ضمنها القس « بريموند » كتابه العبادة والشعر Prière et Poésie تسمح لنا بالقول بأنه دوّن هذه الملاحظات خلال عام ١٩٢٥ ، أى قبل نشر « رسائل إلى شاعر شاب » للشاعر النمسوى « ريلكه » Rilke ؛ غير أنه لا يستبعد أن يكون « جيد » قد اطلع على مخطوط « ريلكه » قبل إخراجه للجمهور.

وأيًّا ما كان الأمر ، فإن مسألة الأسبقية ليست هنا بذات أهمية ، إذ أن الفارق كبير بين الموضوعين على الرغم من تشابه مرماهما ، واشتراك غايتهما . فمؤلَّف « ريلكه » يهدف ، أول ما يهدف ، إلى صقل النفس وتهذيبها ، وهو يبحث مشكلة الإبداع الأدبى من خلال ذلك الصفاء المشوب بالغموض الذى يميز « الرومانتيكية » الجرمانية ، فهو يؤمن بإمكان خلق تجاوب بين الشاعر ولون من المختارات الفنية المصطفاة ، ولذلك أخذ على عاتقه أن يلقن تلميذه الأدب ويعلمه .

أما « جيد » فقد سار على نهج كبار أدبائنا الأخلاقيين ، فهو ينزع إلى التهكم والسخرية على طريقة « لابروبير » La Bruyère تارة ، ويجنح إلى البت والحزم على طريقة « شامفور » Chamfort تارة أخرى . فريلكه يأخذ بيد تلميذه، فى رزانة ووقار ، ويزيح الستار الذى يحجب الإلهام عن ناظريه ، على حين يرقب « جيد » تلميذه فى ألفة ، منبهاً إياه ، مجتهداً فى أن يساعده على تذليل ما يعترض طريقه من صعاب المهنة .

ولست أجد غضاضة ولا حرجاً عندما أقرر أن « جيد » له الصدارة فى هذا المجال لما فى منطقه من صفاء وما فى تحليله من دقة . غير أن بحوث « جيد » المتصلة بحياته الذاتية الخاصة تظهرنا على ما فيه من عيوب ونقائص متأصلة ، فهو كاتب أخلاقى من الطراز الأول فى أسلوبه ، أما ما يسوقه من حجج لتبرير اتجاهاته الشاذة فهو على جانب كبير من الضعف والسذاجة .

ونستخلص من هذه الصفحات التى كتبها « جيد » وأصدر فيها حكمه على حرفة الأدب أنه يستحيل إدراك النجاح الأدبى بسرعة من غير مشقة وعناء ، كما نستخلص أيضاً أنه كان يتهيب محاكاة الأقدمين ، تهيُّبه استعمال الأساليب « الصحفية » وينكر على الكتّاب الناشئين اتباع هاتين الوسيلتين لبلوغ ما يصبون إليه من مجد وشهرة . وقد عرَّف « جيد » ما أسماه بالأساليب الصحفية فقال : « إننى أعتبر أن كل انتاج أدبى تتضاءل قيمته بتطاول الزمن أسلوباً صحفيًّا ، إنه سيبدو غداً أقل جمالا ورقة وبهجة ورصانة فى نظر المعجبين به اليوم . وإنى أجد العزاء عندما ألمس أن العمل الفنى الرفيع ، على خلاف الإنتاج الصحفى ، لا يبدو لأول وهلة جميلا رائعاً ».

أما محاكاة الأقدمين ، فهى فى رأيه : « تقليد الأدباء غير الموهوبين لمذاهب الأقدمين وأساليبهم ، لارتقاء قمة النجاح بأيسر جهد ؛ على حين يواجه الأديب

الحق صعوبة جديدة فى كل موضوع جديد ، عليه أن يذللها دون استعانة بالأقدمين ، واقتفاء آثارهم . »

وقد اتبع « جيد » هذا المنهج واتخذه ناموساً له وهادياً فى كل ما سطره قلمه من إنتاج أدبى . فكان له فى معالجة كل موضوع أسلوب مبتكر يخالف الأساليب التى اتبعها فى معالجة موضوعاته السابقة ، كما عمل جاهداً على أن يبرز شخصية له مبتكرة فى كل ما يزاوله من موضوعات. ولقد اقترنت هذه الرغبة فى التجديد بحرصه على أن يتحاشى الإبداع المصطنع المبالغ فيه ، الذى لا يصدر عن انفعال صادق ، أو يعوقه عن إبراز ما تنفعل به نفسه وما يخص ذاته . وكم كان « جيد » مصيباً عندما قرر أن « الأصالة الحقة هى تلك التى تجهل نفسها ! » . وكم كان أيضاً على حق عندما حذر الكاتب الناشئ وداعبه بقوله : « إذا كنت معجباً بخطك فاكتب على الآلة الكاتبة ، . احذر حروفك المنمقة ! »

وأغلب الظن أن أمثال هذه الآراء هى التى قربت بين جيد وروجيه مارتان دى جار Roger Martin du Gard مع ما فى طباعهما من فوارق متباينة . فالنبوغ فى نظر « مارتان دى جار » نقيصة ، ومحاكاة الأقدمين ليست سوى خداع وخيانة للأمانة . وقد أسرّ إلىّ منذ حين ونفسه تفيض أسى ، أن من ظهر بين الحربين من الكتّاب ليس سوى جيل من « المتكلفين » ثم عدّ لى أسماء ثلاثة أو أربعة ممن نبغوا فى صياغة المقطوعات الشعرية ، أو اشتهروا برسم الصور الغريبة غير المألوفة فى كتاباتهم . فهل كان « جيد » يشير إلى هذا النوع من الكتّاب عندما كتب ناصحاً فقال : « اكتب وأنت ثمل إذا شئت ؛ ولكن إذا عاودت قراءة ما كتبته فكن واعياً منتبهاً ! » .

ولا أستطيع الجزم بأن « جيد » — الذى عانى من جهل جمهرة القراء لمؤلفاته زمناً طويلا — قد احتمل حقًّا هذا المصير فى هدوء وعدم اكتراث أو لم يحتمله ؟ ، كما أوضح ذلك فى نصائحه إلى الكاتب الناشئ حينما

قال : « كن على يقين من أن الثناء والإطراء يفتران من همتك ، ويؤديان إلى تثبيط عزيمتك ، والتقليل من جهدك ؛ واعلم أن ما يوجّه إليك من هجمات من شأنه أن يدعم قواك إذا عرفت كيف تتحملها وتتقبلها بصدر رحب . دع عملك يذد عن نفسه ولا تلق بالا إلى ما عدا ذلك » . وأغلب الظن أن « جيد » لم يتبع هذه الخطة منذ بدء اشتغاله بالكتابة ، وإنما انتهجها بعد حين ليواجه بها الأمر الواقع . وإنى أذكر أنه — حتى فى غداة نشر كتابه « السيمفونية الريفية » La Symphonie pastorale الذى لاقى نجاحاً كبيراً بين القراء ، كان يشكو من الإهمال الذى كانت تلاقيه بواكير إنتاجه ، ويقرر ذلك بقوله : « إن القراء يرحبون بمؤلفات « جابوريو » Gaboriau ، و « جيب » Gyp على حين يتجاهلون مؤلفاتى ! » ولنلمس فى هذه الشكوى المرارة التى اعتملت فى نفس أديب ظلّ يقلب صفحات الفهارس ردَحاً طويلا بحثاً عن اسمه ، ولكن بدون جدوى .

وهذه الملاحظات التى أصدر فيها « جيد » حكمه على حرفة الأدب أبعد ما تكون عن العاطفة ، فتعاليمه كلها لها مبرراتها ، وهى قائمة على التدليل العقلى ، ويشعر قارئها بأنه أمام خبير يبحث المشكلات ، ويحللها تحليلا دقيقاً . وإنك لتجد أن كلمتى « المغزى » و « الإيجاز » قد وردتا مراراً خلال صفحات كتابه هذا وفى أخريات حياته ، أصبح « جيد » يضيف إليهما كلمة ثالثة : فلو حدثته مثلا عن موضوع ما ، أو عن كتاب فى سبيله إلى الظهور ، لنظر إليك من أعلى منظاره وسألك : هل كان ما تنتجه « ضرورة » أدبية لا بدّ منها ؟

وعلى أية حال ، نرى « جيد » يدلى إلينا هنا بنصيحتين هامتين ثمينتين هما : « أقلل من كتابتك بقدر الإمكان ... ولا تكتب إلا ما ليس لك عنه غنى » .

وخلال مؤلفه كله لا يلتقى « جيد » ب « ريلكه » سوى مرة واحدة عندما كتب ناصحاً فقال : « يجمل بك ألا تتجه بجهودك إلى الارتقاء بفنك بل إلى الارتقاء بنفسك ! » .

غير أن عبارة « جيد » هذه يشوبها شيء من الغموض والإبهام فهو لم يوضح فيها كيف يتم ذلك. فما لاشك فيه أن على الكاتب الذى تصبو نفسه إلى الارتقاء ، ويرنو بناظره إلى الاكتمال ، أن يسلك إحدى سبيلين : إما العمل على شحذ حاسة النقد فى ذهنه فيخاطر حينئذ بضياع ميزة « التلقائية » ، وإما السعى إلى الارتفاع المعنوى فيضطر إلى نبذ أهوائه ، والتجرد من عواطفه وشهواته . فالطريق إلى الكمال إذا سرنا فيه إلى نهايته يضطرنا إلى الصمت والسكوت ، ويؤدى بنا فى نهاية المطاف إلى صحراء قاسية مجدبة ليس بها إلا الوحدة والحرمان ! وإنك لتجد أن « مذكرات شخصية » Journal Intime ، تلك التى كتبها « جيد » لنفسه ، يشينها الغرور ، وتشوبها تبريرات واهية لعيوبه ونقائصه .

والحق ، أن أنسب ما يوافق الأديب من أساليب الكتابة ، وأفضل ما يلائمه من طرق العيش ، مسألتان تتوقفان على طبعه ، وتتغيران تبعاً لتقدم سنه ؛ فليس هناك قانون يحدد ذلك ، ولا قاعدة ثابتة يتعين اتباعها فى هذا المجال . ولو أنى ألزمت بالبحث عن قاعدة عامة ، واصطفاء أديب مثالى يحتذيه الكاتب الناشئ ويتخذه هادياً له ومرشداً ، لأشرت عليه باقتفاء أثر « فلوبير » Flaubert .

فنحن نجد « فلوبير » فى كل ما أصدره من إنتاج أدبى ، يبذل من نفسه بسخاء دون أن يسمح لأى شيء بأن يستغرقه ويطغى على ذاته ؛ مع أنه عاش فى عزلة ، ولم يقطع صلته بالمسائل المحسوسة . وعلى الرغم مما امتاز به من صفاء الذهن ونقاوته ، فقد كان يشعر بحاجة إلى الخيال والانسياق وراء الأحلام ؛ وحتى فى ابتذاله ، كانت ملكة الشعر تتغلب عليه وتلهب جوارحه . وكل ما أنشأه « فلوبير » من أواصر الصداقة مع غيره من الأدباء ، لم تنفصم عراه أبداً (سوى صداقته مع « دى كامب » Du Camp) ، فقد ظل وفياً لأصدقائه ، مخلصاً لهم طوال حياته . وأجمل رسائله هى تلك التى بعث بها إلى امرأة بالغت فى فرض نفسها عليه حتى كان يرى ظلها ثقيلا ، ولقاءها بغيضاً ، ومع ذلك فقد كانت رسائله إليها تمتلىء رقة ولطفاً ، وتفيض حناناً وعطفاً ، مما يثبت أنه كان يرى فى الأهواء ضرورة لا غنى عنها صوناً لنشاط العقل .

وخلاصة القول إن أحداً لم يحسن تطبيق الحكمة اللاتينية القديمة التى تقول : « ما من شيء من أمور البشر بغريب على » Nihil humani a me alienum puts تطبيقاً طبعياً لا تكلف فيه كما فعل « فلوبير » ؛ ولاشك فى أن هذا القول هو خير ما ينصح الكاتب الناشئ باتباعه والسير على هداه . ولقد ظل « فلوبير » حتى أخريات أيامه شديد الانفعال ، تضطرم فى صدره نار الحماسة أو الغضب غير أنه لم يحتقر فى الواقع أحداً سواء أكان من صغار القوم أم من وجوههم .

ويجمل بنا فى هذه المناسبة أن نشير إلى وجهة نظر « جيد » بالنسبة إلى المجتمع ، فلقد أصدر فى مؤلفه هذا أحكاماً قد تبدو طريفة فى ظاهرها ، غير أنها تتضمن فى باطنها الشك والحذر ، وهاتان الصفتان هما الأثر الذى تركه فى نفسه انزواؤه فى برجه العاجى ، وعيشه عيشة السجين فى عزلة عن العالم . فما كتب فى ذلك نصيحته إلى الكاتب الشاب إذ قال : « إذا غامرت بالتجول فى أنحاء العالم ، فاحرص على ارتداء لباس الغواصين فى تجوالك » . كما قال أيضاً : « لن يتسنى للمرء أبداً أن يبلغ مرتبة رجال الفكر دون الإقدام على قليل مما يخالف العرف ، ويناقض المألوف ! » . ولا شك فى أن هذا يطابق الواقع ، وسيظل مطابقاً له دائماً . غير أن ما قاله « جيد » : « كن على يقين من أن العالم لا يقيم وزناً للأعمال الأدبية الجديدة » ، أصبح مخالفاً للأوضاع القائمة حالياً ، ويتعين علينا اليوم أن نقلب هذه الحكمة رأساً على عقب فنقول : « اعلم أن العالم يلقى اليوم بالا إلى الأعمال الأدبية الجديدة مهما تكن قيمتها ! »

جاك دى لاكريتيل Jacques de Lacretelle

عن مجلة Le Figaro Littéraire

مِنْ رَوافِد أبولُّو

ابراهيم ناجي : قصيدة غرام
وأبو القاسم الشابي : روح ثائرة

بقلم الدكتور محمد مندور

إذا كان الدكتور أبو شادى زعيم جماعة أبوللو قد قال الشعر فى جميع الميادين والفنون كافة ، حتى أصبح كالسيل الزاخر الذى يحمل اللآلىء مع الأحجار والزَّبد — فإن هذا السيل كانت ترفده داخل الجماعة روافد رقراقة مقلّة أحياناً ، ولكنها كثيراً ما تكون أنقى صفاء وأكثر استواء .

والكثير من هذه الروافد لم يكن شعرها يتدفق عن عزم وإرادة وطموح ، بل نحس — عند معظمهم — أن الشعر كان ضرورة حياة وانطلاقاً تلقائياً ، بل يكاد يكون إجبارياً ؛ فالحياة هى التى تحدد لهم مجالات القول ، وتدفعهم إليها دفعاً ؛ ولهذا يقتصر شعر كل منهم عادة على الموضوعات التى تثير اهتمامه ، ويشعر بحاجة ملحّة إلى التنفيس عنه ، وقد أملتها عليه إما ظروف حياته ، وإما خصائص مزاجه وطبعه المفطور . وشعرهم فى جملته شعر الطبع والتعبير عن الذات ، وهو بحكم صدوره عن حياتهم الخاصة وانسياقهم إليه بحوافز ذاتية ، نراه يتّسم دائماً بحرارة العاطفة ، وأشواق الروح ، وتهويمات الخيال .

أما شعر هؤلاء الشبان الذين نسميهم روافد أبوللو فيتّسم فى الغالب بسمة الشباب وخصائصه الروحية ، فهو شعر متوقد فى لهفة ، متطلع إلى آفاق من الحياة ، يتعجلها الشباب ، ويرمقها من بعيد فى شوق وحسرة ؛ ولكنه قد لا يستطيع الوصول إليها ، فيتولد فى نفسه الشعور بالحرمان ، ويتخذ من الشعر تنفيساً وتعويضاً عما تنزع إليه روحه دون أن يستطيع تحقيقه . وكأنى بالشاعر الوجدانى النافذ الدكتور إبراهيم ناجى قد عبّر عن هذا الحرمان الذى ينمّى الشعور بالوحدة عندما قال فى قصيدة « أصوات الوحدة » (وراء الغمام ص ١٨٨) :

يا وحدتى جئتُ كى أنسى ، وها أنذا
ما زلت أسمع أصداء وأصـواتـا !
مهما تصاممتُ عنها فهى هاتفـة :
يا أيها الهارب المسكين هيهـاتا !
جرّت علىّ الأمانى من مجـاهلهـا
وجمّعت ذكَراً قد كنّ أشتـاتـا
ما أسخف الوحدة الكبرى وأضيعها
إذا الهواتف قـد أرجعن ما فـاتـا
بعثْن ما كان مطويّاً بمرقـده
ولم يزلن إلى أن هبّ مـا مـاتـا
تلفّت القلب مطعوناً بوحـدتـه ؛
وأين وحدته ؟ باتت كما بـاتـا !
حتى إذا لم يجـد ريّاً ولا شبعاً
أفضى إلى الأمل المعطوب فاقتـاتا !

وإذا كان ناجى يجمع فى هذه المقطوعة بين ذكريات الماضى وأشواق الروح فأكبر الظن أن هذه الذكريات لم تكن هى الأخرى غير أشواق تقضّت .

والقارئ لشعر ناجى فى دواوينه الثلاثة (وراء الغمام — وليالى القاهرة — والطائر الجريح) يحسّ فى

وضوح أن خير ما قاله ناجى من شعر يكاد ينحصر فى موضوع واحد هو المرأة والظمأ إليها . ومع ذلك لا نكاد نملّ هذا الحديث لأنه دائم التجدد مع تتابع حالات وجدانه ، كما أن الحرمان قد ولد فى نفسه تسامياً مرهفاً وفتح أمام خياله آفاقاً فسيحة غزتها أشواق روحه ، وعادت منها بفن خفيف مجنح ، كالطائر الغَرِد الطليق ، الذى يطير من فنن إلى فنن ، على نحو ما كان المرحوم الدكتور ناجى فى شخصه الصغير الحجم الدائب الحركة ، بل فى ملامح وجهه التى كانت تشبه الطائر إلى حد بعيد .

وفى رأينا أن روافد أپولو التى نتحدث عنها الآن ربما كان تواضعها فى فهم الشعر ومجالاته وأهدافه أقرب إلى التوفيق من فهم زعيم الجماعة الدكتور أبو شادى . فهذه الروافد العذبة الرقراقة لم تحاول أن تخرج بالشعر عن المجال الغنائى ، وهو المجال الذى لا يزال الشعر يحتكره فى أنحاء العالم جميعاً ، بالرغم من تخليه تقريباً عن مجالات أخرى كان يحتلها أحياناً عند الغربيين فى العصور القديمة والوسطى وأوائل العصر الحديث ، مثل مجال الدراما ومجال الملاحم ، وما ذلك إلا لأن الشعر فى جوهره غناء يشدو بمشاعر النفس سواء أكانت تلك المشاعر فردية أم اجتماعية أم فلسفية انعكست فى نفس الشاعر وتلوّنت بلونها . وهذه الحاجة إلى التعبير الفنى الجميل ستظل خالدة أبد الدهر ، وسيظل الشعر الغنائى حيًّا لا تصمت نغماته ولا تخمد حرارته .

وإذا كان الدكتور أحمد زكى أبو شادى قد ساقه طموحه إلى أن ينظم الأوپرات والمسرحيات بل القصص الشعرية فإن غيره من جماعة أپولو لم يفكر فى أن يجاريه فى تلك الميادين ، بل قصروا شعرهم جميعاً على الشعر الغنائى ؛ بل على قطاع خاص من هذا الشعر حتى لنكاد نلمح لكثير منهم مجالاً حدّدته خصائص مزاجه ، وملابسات حياته ومواضع اهتمامه . فناجى مثلا يدور معظم شعره حول المرأة كما قلنا ، والهمشرى يكاد يقصر القول على مجالى الطبيعة ممزوجة بذات نفسه ، والشابىّ نفس ثائرة فتية ، عاجلها مرض عضال ، هو التضخم فى القلب ، فاستأثر صراع هذا المرض ومغالبته ، بل تحديه أحياناً ، بجانب كبير من طاقته الثورية العاصفة .

إبراهيم ناجى : قصيدة غرام . .

وبإمعان النظر فى دواوين الكثير من شعراء أپولو وبخاصة الشبان منهم يلوح أن الدكتور إبراهيم ناجى وكيل الجماعة قد كان أكثر تأثيراً فى هؤلاء الشبان من رائدها أبو شادى الذى لم ينفرد بطابع مميز يعرف به ، بل انساب فى جميع الميادين واتسعت رقعته حتى أصيبت أحياناً بشىء من الضحالة وضعف القدرة على الإخصاب ، بينما تحكم طبع ناجى فى إنتاجه الشعرى ، وجرى هذا الطبع على سجيته ، وغذّاه ناجى بمطالعاته فى الآداب الغربية ، فتميز بالطابع الوجدانى وبالحب المثالى وأشواق الروح ، وهذا الشعر يلقى أكبر الاستجابة من نفوس الشبان المحرومين رغم تفتحهم للحياة .

ولد الدكتور إبراهيم ناجى فى حىّ شبرا فى أول أبريل سنة ١٨٩٨ ، وتخرج من مدرسة الطب عام ١٩٢٢ وشغل وظيفة طبيب فى وزارات الصحة والمواصلات والأوقاف حتى وصل إلى منصب مدير القسم الطبى بوزارة الأوقاف ، وطلب إحالته إلى المعاش فى أواخر عام ١٩٥٢ ، ولم تطل به الحياة بعد ذلك إذ توفى رحمه الله فى ٢٥ مارس ١٩٥٣ .

ولقد اتجه إبراهيم ناجى منذ الصغر إلى الأدب بتأثير والده والنهضة الأدبية فى عصره حتى نظم الشعر وهو فى الثانية عشرة من عمره ، وظلّ يغذى نزعته الأدبية طوال حياته بقراءة روائع الآداب فى اللغات العربيـــة والإنجليزية ، واختير فى سنة ١٩٣٢ وكيلا لجماعة أپولو الشعرية ، وأخرج أول ديوان له وهو (وراء الغمام) عام ١٩٣٤. وبالرغم من أنه قد كتب أو ترجم بعض القصص

والمسرحيات مثل قصص : « مدينة الأحلام » ، « الحرمان » « النوافذ المغلقة » . واقتبس من ديستويفسكى للفرقة القومية للتمثيل والموسيقى مسرحية « الجريمة والعقاب » ، كما ترجم عن الأدب الإيطالى مسرحية « الموت فى إجازة » ونشر عدة مقالات ومحاضرات فى الفلسفة والاجتماع والنقد ، وأصدر بعضها فى كتب مثل « رسالة الحياة » و « كيف تفهم الناس » و « شكسبير » كما نشر له بعد وفاته ترجمة ودراسة لديوان « أزهار الشر » للشاعر الفرنسى شارل بودلير ، ودراسة لحياة هذا الشاعر قائمة على التحليل النفسى . كما اشترك مع الدكتور إسماعيل أدهم فى كتاب « توفيق الحكيم الفنان الحائر » . وبالرغم من كل هذا النشاط والإنتاج فإن شعر ناجى يعتبر تراثه الحق . وقد أردف ديوانه السابق بديوان ثان نشر فى ١٩٤٤ ، وهو (ليالى القاهرة) ، كما نشرت له دار المعارف بعد وفاته ديواناً ثالثاً هو (الطائر الجريح) . .

والسبب فى تفضيلنا لشعر ناجى على أبحاثه وفلسفته وقصصه النثرى إنما يرجع إلى طبيعة ناجى نفسه ، وهى طبيعة دائمة التوثب والتنقل من فن إلى فن كالطائر سواء بسواء ، ومثل هذه الطبيعة لا قدرة لها على التحليل والدرس والصبر عليهما ، ولذلك كنا نراه دائماً يقفز فى بحوثه من فكرة إلى أخرى ، ولكنه قلّما يستطيع بناء فكرة على أخرى ، أو توسيع الأساس الذى يبنى عليه لبنات أفكاره فى بناء متكامل سليم . وعلى العكس من ذلك نرى هذا الطبع النارىّ يواتى الشعر ويتمثل فيه ، وبخاصة الشعر الغنائى منه ، حتى لنرى دواوين الشاعر الثلاثة يدور فيها الشعر كما قلنا حول الحب وتباريحه ، والأشواق وماإليها ، ومع ذلك لا نملُّ هذا الحديث لأن الشاعر كالنحلة التى تطير من زهرة إلى زهرة وتأتينا من كل زهرة بعطرها الخاص .

وبالرغم من أن المرحوم الدكتور إبراهيم ناجى قد كان متزوجاً وله أبناء إلا أننا لا نحتاج إلى تحريات خاصة ، ولا إلى البحث عن أسرار لكى نقرر أنه ظل طوال حياته ظمآن للحب الذى يملأ فراغ نفسه .

ونحن لسوء الحظ لا نعلم شيئاً محدداً عن غرامياته ، ولكننا نستطيع أن نلتقط من شعره وبعض اعترافاته نتفاً من تلك المغامرات ، مثل الحديث الذى ساقه فى إحدى المجلات عن تعلمه اللغة الفرنسية ، لكى يستطيع أن يقرأ مع فتاة يهواها قصة (التلميذ) للكاتب الفرنسى بول بورجيه ، وهى قصة كانت تحبها تلك الفتاة ، كما أن شعره يحدثنا عن علاقة غرامية خاصة يلوح أنه لم ينسها طوال حياته ، وقد أوحت إليه بالكثير من روائع قصائده مثل : « العودة » (وراء الغمام ص ١٩) وهى قصيدة تصوِّر أحاسيسه ، وقد عاد إلى دار الحبيبة فوجدها قد تغيّرت فقال : —

هذه الكعبة كنا طائفيها ... والمصلّين صباحاً ومساء
كم سجدنا وعبدنا الحسن فيها ... كيف بالله رجعنا غرباء !
دار أحلامى وحبى لقيتنا ... فى جحود مثلما تلقى الجديد
أنكرتنا وهى كانت إن رأتنا ... يضحك النور إلينا من بعيد
رفرف القلب بجنبى كالذبيح ... وأنا أهتف يا قلبى اتئد
فيجيب الدمع والماضى الجريح ... لم عدنا؟ ليت أنا لم نعد !
لم عدنا؟ أولم نطوِ الغرام؟ ... وفرغنا من حنين وألم
ورضينا بسكون وسلام ... وانتهينا لفراغ كالعدم
أيها الوكر إذا طار الأليف ... لا يرى الآخر معنى للسماء
ويرى الأيام صفراً كالخريف ... نائحات كرياح الصحراء
آه مما صنع الدهر بنا ... أو هذا الطلل العابث أنتَ؟
والخيال المطرق الرأس أنا؟ ... شدما بتنا على الضنك وبتّ
أين ناديك وأين السمرُ ... أين أهلوك بساطٌ وندامى
كلما أرسلت عينى تنظر ... وثب الدمع إلى عينى وغاما
موطن الحسن ثوى فيه السأم ... وسرَتْ أنفاسه فى جوّه
وأناخ الليل فيه وجثمْ ... وجرت أشباحه فى بَهْوِه
والبلى أبصرته رأى العيان ... ويداه تنسجان العنكبوتْ
صحت : يا ويحك تبدو فى مكان ... كل شىء فيه حىٌّ لا يموتْ
كل شىء من سرور وحزَنْ ... والليالى من بهيج وشجِى
وأنا أسمع أقدام الزمن ... وخطى الوحدة فوق الدرَج

ركنىَ الحانى ومغناى الشفيق	وظلال الخلد للعانى الطليحْ
علم الله لقد طال الطريق	وأنا جئتك كيما أستريحْ
وعلى بابك ألقى جعبتى	كغريب آب من وادى المحن
فيك كفَّ الله عنى غربتى	ورسا رحلى على أرض الوطن
وطنى أنت ، ولكنى طريد	أبدىّ النفى فى عالم بؤس
فإذا عدت فللنجوى أعود	ثم أمضى بعد ما أفرغ كأسى

فهذه القصيدة التى أحسبها من روائع النغم فى الشعر العربى الحديث تقطع بأن الدعوة إلى التجديد كانت قد نضجت واستقام فهمها ، وذلك لأن القصيدة تتدرج تحت فن عربى قديم هو فن بكاء الدبار ، ومع ذلك أية جدة فى هذه القصيدة وأية أصالة وأى جمال فى هذا التصوير البيانى الرائع الذى جسّم المعنويات أروع تجسيم وأقواه : فالبلى يبصره الشاعر رأى العيان ، ويداه تنسجان العنكبوت ، وهو يسمع أقدام الزمن بل خطى الوحدة فوق الدَّرَج ، وكل ذلك فضلا عن ذلك الجو الروحى الزاخر الذى تسبح فيه القصيدة كلها ، فتنفذ نسماتها إلى النفوس بأسى مشجٍ يبلغ فى قوته برغم رهافته — قوة العاصفة التى تثير الوجدان ، وتحرك أعماق النفس .

ولكن هذا التجديد المرهف فى التصوير البيانى لم يرق فيما يبدو بعض كبار أدبائنا فرأينا مثلا الدكتور طه حسين فى مقال له بالجزء الثالث من (حديث الأربعاء) عن ديوان « وراء الغمام » يأخذ على الشاعر ناجى قوله فى قصيدة « قلب راقصة » ص ٣٦ :

أمسيت أشكو الضيق والأينا	مستغرقاً فى الفكر والسأم
فمضيت لا أدرى إلى أينَ	ومشيت حيث تجرنى قدمى

فيقول « إن الشاعر المجيد لا يستقيم له الاستغراق فى الفكر والسأم معاً ، فالمفكر لا يسأم ، والسئم لا يفكر ؛ لأن التفكير يشغل صاحبه حتى عن الضيق والتعب والسأم ، ولأن السأم لا يمكن صاحبه من التفكير ولا يخلى بينه وبينه . وعلى كل حال فقد أحس الشاعر ضيقاً متعباً مغرقاً فى السأم والتفكير ، فخرج لا يدرى إلى أين ، ومضى حيث تجره قدمه . فانظر إلى هذه الصورة التى لا تلائم شعراً ولا تلائم لغة ، فالقدم لا تجر صاحبها وإنما تحمله ، وتحمله متثاقلة مكدودة إن لم يتح لها النشاط ، وإنما يجر صاحب القدم قدمه إذا خرج خائراً مكدوداً لا يقوى على المشى . ولكن الشاعر أراد قافية تلائم السأم فجعل قدمه تجره على حين كان ينبغى أن يجرها هو . . . »

فهذا النقد بعيد عن حقائق النفس البشرية فى قوله إن السأم لا يجتمع مع التفكير ، كما أنه بعيد عن عبقرية اللغة والفن عندما أخذ على الشاعر قوله إن قدمه أخذت تجره بدل أن يجرها هو ؛ فالسأم كما يكون نتيجة لفراغ النفس من كل فكر أو إحساس ، قد يكون أيضاً من إطالة التفكير واجتراره ، بل قد يكون منصبًّا على السأم نفسه ، كما أن التعبير بالقدم التى يجرها صاحبها تعبير رائع دقيق لأنه يوحى بالحالة النفسية التى كانت مسيطرة على الشاعر أكبر الإيحاء فهو لا يسير عن قصد وإرادة وهدف ، بل يتحرك فى شبه آلية ، وعندئذ تجره قدمه ، لا العكس .

وعلى أية حال فإن التذوق الفنى الذى أخذ ينمو فى الأجيال الناهضة لا أظنه يقر الدكتور طه على هذا النقد ، كما لا أظنه يخطىء الإحساس بما فى هذا الشعر الأصيل المبتكر من قوة وجمال وصدق .

والذى لا شك فيه أن موضوع الغرام أو الشوق إليه والاحتراق بلواعجه لم يكن ولن يكون وقفاً على ناجى ، ولكن ميزة ناجى أنه استطاع أن يستخرج من هذه المشاعر العامة الدارجة فنًّا رفيعاً ، وأن يواتيه فى هذا الفن طبع أثيرى خفيف بل ساذج أحياناً سذاجة حلوة تشرق من خلال تعابيره المصورة ، إشراقة نضرة كوجه الطفل ، على نحو ما تحس فى هذه الأبيات التى نقتطفها من قصيدة « الوداع » (وراء الغمام ص ٥٥) :

هل رأى الحب سكارى مثلنا	كم بنينا من خيال حولنا
ومشينا فى طريق مقمـــر	تثب الفرحة فيه قبلنـــا
وتطلعنـــا إلى أنجمـــه	فتهـــاوين وأصبحن لنا
وضحكنا ضحك طفلين معا	وَعدَوْنا فسبقنا ظلنـــا

وانتبهنا بعد ما زال الرحيق	وأفقنا ، ليت أنّا لا نفيق
يقظة طاحت بأحلام الكرى	وتولى الليل والليل صديق
وإذا النــور نذير طالع	وإذا الفجر مطل كالحريق
وإذا الدنيا كما نعرفهـــا	وإذا الأحباب كل في طريق

وبالرغم من جمال هذا الشعر الذى يجمع بين بساطة الإحساس وصفائه وقوة التعبير وأصالته عجبت إذ رأيت السيدة نعمات أحمد فؤاد فى كتابها عن ناجى تعيب قوله « وإذا الفجر مطل كالحريق » زاعمة أن الفجر لا يمكن أن يشبه الحريق وهو بطبيعته ندىّ رطب ، وهذا أيضاً ضرب من نقد الفقهاء الذين لا يستطيعون النفاذ إلى أسرار الشعر . فالشاعر هنا لا يتحدث عن الفجر الندى الرطب ، وإنما يتحدث عن الفجر الذى وضع حد الليل الجميل الذى كان يضم الشاعر وحبيبته ، فرأى فى ضوء هذا الفجر حريقاً يوشك أن يلتهم لحظات السعادة التى كان ينعم بها فى ظلال الليل . وهذا التعبير وحده يعدل ديواناً من الشعر التقريرى الدارج . .

وحتى مشاعر الحب ولو كانت المرأة هى هدفها الأول لا بد أن توسع من نطاق هذا الحب حتى يمتزج بالطبيعة بل يمتزج بالله أحياناً ، لأن الله محبة كما ورد فى التوراة . ومن هنا يستمد الشاعر كثيراً من صوره وتشبيهاته من الحياة الدينية ومشاعرها الروحية الأليفة إلى النفوس مثل قوله فى قصيدة « الميعاد الضائع » (ص ٣١) من ديوان « ليالى القاهرة » :

تتعاقب الأقدار وهى مسيئة	كم عقّنا ليل وخان نهار
وكأنما هذا الفضاء خطيئة	وكأن همس نسيمه استغفار

الشابىّ : روح ثائرة

وإذا كان إبراهيم ناجى قد تبلور فى الظمأ إلى الحب والتغنى بلواعجه وأشواقه حتى أوشك معظم شعره أن يصبح قصيدة غرام متصلة وإن تعددت أحداثها وتنوعت أنغامها فى قوة وجمال دائمى التجدد — إذا كان هذا هو شأن الدكتور ناجى ، فإننا نستطيع أن نبلور شخصية أبى القاسم الشابىّ فى أنه كان روحاً ثائرة ، ومن هذه الروح استمد شعره الذى ربما كان أقوى هذه الجماعة طاقة شعرية ، وحدّة عاطفة ، وثورة روح ، وإن تكن تلك القوة الضخمة قد ذهب معظمها لسوء الحظ فى مصارعة ذلك المرض المميت الذى عاجل هذا الشاعر وهو لا يزال غض الشباب ، ولم يفارقه حتى قضى عليه .

لقد مرّ أبو القاسم الشابىّ فى سماء الشعر العربى الحديث مرور الشهاب ، ومع ذلك ترك فيها ضوءاً خالداً ، فهو قد ولد فى سنة ١٩٠٩ ومات سنة ١٩٣٤ أى أنه لم يتجاوز الخامسة والعشرين .

ولد أبو القاسم الشابىّ ومات فى وطنه تونس ، ومع ذلك نكاد نعتبره شاعراً مصريّاً ، لأنه كان ينشر شعره فى مصر وبخاصة فى مجلة أبوللو ، كما أنه اشتهر فى مصر وذاع صيته ، ومنها انتشر ذكره فى العالم العربى كله .

وهذه ظاهرة تكاد تكون عامة فى العصر الحديث ، فاعتراف مصر بشاعر أو أديب ، وذيوع ذكره فيها يؤدّى دائماً إلى انتشار هذا الذكر وخلوده ، واعتراف العالم العربى كله بفضله ومكانته ، حتى ولو كان هذا الشاعر أو الأديب يقيم فى أقصى المهاجر ، أو فى أبعد أطراف العالم العربى .

ويكاد أبو القاسم الشابىّ يكون الشاعر المغربى الوحيد الذى شاعت المعرفة به فى مصر والإعجاب بشعره والتسليم بعبقريته الممتازة .

كتب أحد شعراء جيله وهو الشاعر محمد فهمى كتيباً بعنوان « الروائع لشعراء الجيل » تحدث فيه حديثاً قصيراً عن الشاعر محمد عبد العاطى الهمشرى الذى ولد فى سنة ١٩٠٨ ومات هو الآخر شابّاً سنة ١٩٣٨ ، ثم عن أبى القاسم الشابىّ حديثاً قصيراً ، ولكنه عززه بمختارات جميلة للشاعرين . .

وفى عام ١٩٥٠ أصدر أبو القاسم محمد كرُّو كتاباً بعنوان « الشابى : حياته – شعره » تضمن دراسة قيمة مستفيضة لحياة الشاعر وبيئته الثقافية والاجتماعية ، وتأثره بالشعراء السابقين والمعاصرين وبخاصة أدباء المهجر ، كما تحدث عن بعض خصائص شعره ، وأشار إلى المؤلفات التى خلفها الشابى ، ونطاق تلك المؤلفات .

وفى الجزء الثانى من كتابه أثبت طائفة كبيرة من الشعر الذى قاله الشابى قبل العشرين من عمره وبعدها .

وأخيراً استجاب الأستاذ محمد الأمين الشابى أخو الشاعر إلى الدعوة الحارة التى وجهها إليه وإلى الأسرة كلها الأستاذ أبو القاسم محمد كرُّو فى كتابه الذى سلف ذكره ، فنشر هذا الأخ البار بأخيه وبالأدب العربى الحديث فى سنة ١٩٥٥ الديوان الكامل لأبى القاسم الشابى تحت عنوان « أغانى الحياة » .

وقد وصف الأستاذ زين العابدين السنوسى صديق الشابى طريقة وضع هذا الشاعر لقصائده ، وهى طريقة فريدة تنطق بأن الشاعر كان فى الدرجة الأولى شاعراً مطبوعاً ، فهو كما يقول السنوسى :

> « لم يكن يستنزل الشعر (أى يجتلبه) ولا يتعمله بمجهود إرادى ، ولكنه كان يفيض عليه مهاجمة تمنعه الراحة والنوم ، فيصوغ القصيدة بيتاً بيتاً ، ويتهجى كل واحدة بمفردها فى ليله وظلامه الداجى ، ولا تفارقه تلك الحال حتى يستفرغ ما جاش بضميره شعراً محكماً ، ثم ينام مطمئناً كأنما نزع عن ظهره عبئاً ، حتى إذا استيقظ فى الغد متأخراً وجدها على طرف لسانه ، ونسخها عن ذاكرته مطمئناً . وربما طاش عنه الشطر فلا يرضى أن يعوضه أبداً ، وتبقى القصيدة بتراء فى جيبه يقرؤها علينا بتراء ، لا يجسر على ترقيعها أبداً ، إلا أن يتذكرها ، ولو بعد أشهر فيتمها وينسخها فى كناشته » .

ومن الغريب أننى عندما طالعت بعض قصائد الشابى ومقالاته النقدية كدت أجزم بأن هذا الشاعر قد كان يجيد لغة أجنبية تمكنه – لا من الإلمام بآداب الغرب فحسب – بل من تذوقه لتلك الآداب وإحساسه بها وتمثله لها . ثم عدت إلى ما كتبته عن تاريخ حياته ، فأخذتنى الدهشة كل الدهشة عندما علمت أنه لم يكن يعرف أية لغة أجنبية ، وأنه تخرج من (جامع الزيتونة) بتونس ثم التحق بكلية الحقوق التونسية ، وتخرج منها سنة ١٩٣٠ ، ولكنه لم يتعلم لغة أجنبية ، وعندئذ أدركت أننى أمام إحدى تلك العبقريات التى لا يستطيع البشر لها تفسيراً لأنها هبة من الله . وأصبحت أشك فى أنه مدين ديناً حقيقياً لأحد من الشعراء ، ولذلك لم أقتنع الاقتناع كله بحديث الأستاذ كرو ، عن تأثر الشابى تأثراً كبيراً بشعراء المهجر ، كما أننى خرجت بالنتيجة نفسها بعد ما قرأت للدكتور أحمد زكى أبو شادى مقالا مخطوطاً عن الشابى أرجو أن ينشر قريباً فى كتاب خلفه المرحوم أبو شادى عن : « شعراء العرب المعاصرين » وفى هذا المقال ينكر الدكتور أبو شادى تأثر الشابى بشعراء المهجر ، ويشير إلى تأثره أو احتمال تأثره ببعض قصائد لأبى شادى نفسه .

وأنا بعد لا أنكر ما لا بد منه من أن الشابى قد طالع الكثير من الشعر العربى القديم والحديث ، بل من الآداب الغربية المترجمة إلى اللغة العربية ، ومن هذه المطالعات تكونت ثقافته الشعرية والإنسانية العامة كما تثقفت سليقته ، ولكن الذى أنكره هو أن يكون أبو القاسم الشابى قد تأثر بأحد تأثراً مباشراً قدر ما تأثر بطبعه الخاص وعبقريته الفريدة المتميزة وروحه الثائرة وصراعه الدائم مع ما شقيت به حياته من آلام وجحود ونكران ، فضلا عن المرض القاتل الذى ظل يصارعه فى بطولة وتحدٍّ حتى آخر رمق فى حياته ، وإننا لنحس فى شعره بروح الأبطال الشهداء . .

لقد كان أبو القاسم الشابى فى صدر حياته القصيرة روحاً متفتحة للحياة والحب ، الحب الذى أنشد فى هيكله هذه الصلوات :

عذبةٌ أنت كالطفولة ، كالأحلام ،
كاللحن ، كالصباح الجديدِ

كالسماء الضحوك ، كالليلة القمرا
ء ، كالورد ، كابتسام الوليد
يا لها من وداعة وجمال
وشباب منعّم أملود
يا لها من طهارة تبعث التق
ديس فى مهجة الشقى العنيد
يا لها رقة يكاد يرفُّ الـ
ورد منها فى الصخرة الجلمود
أى شىء تراك ؟ . . هل أنت ڤينو
س تهادت بين الورى من جديد
لتعيد الشباب والفرح المع
سول للعالم التعيس العميد
أم ملاك الفردوس جاء إلى الأر
ض ليحيى روح السلام العهيد
أنت . . . ما أنت؟ أنت رسم جميل
عبقرىٌّ من فن هذا الوجود
فيك ما فيه من غموض وعمق
وجمال مقدس معبود

إلى آخر تلك الصلوات التى تبهرنا لا بجدّة معانيها أو غرابة صورها ، بل بتلك الروح الشابة الأثيرية التى تسبح فيها تلك الصلوات ، فيشجينا عبيرها ، وكأننا فى هيكل حق من هياكل العبادة . وإنه لمن أسرار العبقرية التى تعز على الفهم والتحليل أن نرى نفس هذه الروح الشاعرية المتبتلة فى هيكل الحب تنتفض فى ثورة وقوة ، وتصدر عن إرادة عاتية للحياة فى تلك القصيدة التى تشجينا ، سواء أقرأناها فى صمت أم سمعناها تنشد ، أم تابعنا نبراتها والسيدة سعاد محمد تغنيها بصوتها القوى المعبر :

إذا الشعب يوماً أراد الحيا
ة فلابدّ أن يستجيب القدر
ولا بد لليل أن ينجلى
ولا بدّ للقيد أن ينكسر
ومن لم يعانقه شوق الحيا
ة تبخر فى جوّها واندثر
فويل لمن لم تشقه الحيا
ة من صفعة العَدم المنتصر
كذلك قالت لى الكائنا
ت وحدثنى روحها المستتر

ودمدمت الريح بين الفجاج
وفوق الجبال وتحت الشجر :
« إذا ما طمحت إلى غاية
ركبت المنى ونسيت الحذر »
« ولم أتجنب وعور الشعاب
ولا كبّة اللهب المستعر »

« ومن لا يحب صعود الجبال
يعش أبد الدهر بين الحفر »
فعجّت بقلبى دماء الشباب
وضجت بصدرى رياح أخر
وأطرقت أصغى لقصف الرعو
د وعزف الرياح ووقع المطر

وقالت لى الأرض لما سألت : يا أمّ هل تكرهين البشر ؟ :
« أبارك فى الناس أهل الطموح ، ومن يستلذّ ركوب الخطر »
« وألعن من لا يماشى الزمانَ ، ويقنع بالعيش عيش الحجر »
« هو الكون حىّ يحبّ الحياة ويحتقر الميت مهما كبر »
« فلا الأفق يحضن ميت الطيور ولا النحل يلثم ميت الزهر »
« ولولا أمومة قلبى الرؤوم لما ضمت الميت تلك الحفر »
« فويل لمن لم تشقه الحياة من لعنة العَدَم المنتصر »

* * *

هذه هى روح الشابّى الثائرة التى تذكرنا بإرادة الحياة عند شوبنهور ، بل وإرادة القوة عند نيتشه ، وإن كان أغلب الظن أنها روح أصيلة فيه لم يصطنعها ولا استمدها عن غيره . وإن كنا نطالع فى ديوانه عنواناً لقصيدة تقطع بأنه قد تمثل جانباً من أدب الغرب وثقافته ، وهى قصيدة « من نشيد الجبار » أو « هكذا غنى بروميثيوس » ، وقد رأى فى عذاب « بروميثيوس » المقيم شبيهاً بعذاب روحه ، كما اتفق مع « بروميثيوس » فى روح الكفاح ، بل والصراع المرير لهذا العذاب ؛ فقال :

سأعيش رغم الداء والإعياء
كالنسر فوق القمة الشماء
أرنو إلى الشمس المضيئة هازئاً
بالسحب والأمطار والأنواء

لا ألمح الظلّ الكئيب ولا أرى
ما فى قرار الهوّة السوداء
وأسير فى دنيا المشاعر حالماً
غرداً ، وتلك طبيعة الشعراء
أشدو بموسيقى الحياة ووحيها
وأذيب روح الكون فى إنشائى
وأصيخ للصوت الإلهى الذى
يحيى بقلبى ميّت الأصداء
وأقول للقدر الذى لا ينثنى
عن حرب آمالى بكل بلاء
لا يطفئ اللهب المؤجج فى دمى
موج الأسى وعواصف الأرزاء
فاصدم فؤادى ما استطعت فإنه
سيكون مثل الصخرة الصماء
لا يعرف الشكوى الذليلة والبكا
وضراعة الأطفال والضعفاء
ويعيش كالجبار يرنو دائماً
للفجر . للفجر الجميل النائى!

ومع ذلك تتقلب حالات النفس بروح هذا الشاعر القوى الثائر المتمسك بإرادة الحياة ، والمغالب لأحداثها ؛ فلا يغالط أو يزورّ من حالات نفسه ، بل يصدر عن سجية ، ويصوّر فى صدق وأمانة تلك « الأشواق التائهة » التى يحس بدبيبها فى روحه أحياناً فى لحظات الشك، وغموض السبيل ، فيقول :

يا صميم الحياة إنى وحيد مدلج تائه ، فأين شروقك !؟
يا صميم الحياة إنى فؤاد ضائع ظامئ ، فأين رحيقك؟
ياصميم الحياة قد وجم الناى وغام الفضا ، فأين بروقك؟
ياصميم الحياة أين أغانيـ ـك ، فتحت النجوم يصغى مشوقك

كنتُ فى فجرى الموشح بالأحلا
م عطراً يرف فوق ورودك
حالماً ينهل الضياء ويصغى
لك فى نشوة بوحى نشيدك
ثم جاء الدجى وأمسيت أوراقاً
بداداً من ذابلات الورود
وضباباً من الشذى يتلاشى
بين هول الدجى وصمت الوجود

كنت فى فجرك المغلّف بالسحـ
ـر فضاءً من النشيد الهادى
وسحاباً من الرؤى يتهادى
فى ضمير الآزال والآباد
وضياء يعانق العالم الرحـ
ـب ويسرى فى كل خاف وبادى
وانقضى الفجر فانحدرت من الـ
أفق تراباً إلى صميم الوادى

يا صميم الحياة كم أنا فى الدنـ
ـيا غريب أشقى بغربة نفسى
بين قوم لا يفهمون أناشيـ
ـد فؤادى ولا معانى بؤسى
فى وجود مكبل بقيود
تائه فى ظلام شك ونحس
فاحتضنّى وضمنى لك بالما
ضى فهذا الوجود علة يأسى

لم أجد فى الوجود إلا شقاء
سرمدياً ولذة مضمحله
وأمانى يغرق الدمع أحلاها
ويغنى يمّ الزمان صداها
وأناشيد يأكل اللهب الدا
مى مسراتها ويُبقى أساها

ووروداً تموت فى قبضة الأشوا
ك ما هذه الحياة المملهْ ؟
سأم هذه الحياة معاد
وصباح يكرُّ فى إثر ليل

ليتنى لم أفد إلى هذه الدنيا
ولم تسبح الكواكب حولى
ليتنى لم يعانق الفجر أحلامى
ولم يلثم الضياء جفونى
ليتنى لم أزل كما كنت ضوءاً
شائعاً فى الوجود غير سجين

ومع ذلك لا يلبث هذا الشاعر الموهوب أن يستردّ جأشه ، ويطمئن إلى الحياة ، وكأنه قد سار حقًا إلى صباح جديد ، فيقول :

اسكنى يا جراحْ   واسكتى يا شجونْ
مات عهد النواح   وزمان الجنون
وأطلّ الصباح   من وراء القرون

فى فجاج الهوى   قد دفنتُ الألمْ
ونثرت الدموع   لرياح العدم
واتخذت الحياه   معزَفا للنغم

أتغنى عليه   فى رحاب الزمان

وأذبت الأسى   فى جمال الوجود
ودحوت الفؤاد   واحةً للنشيد
والضيا والظلال   والشذى والورود
والهوى والشباب   والمنى والحنان

اسكنى يا جراح   واسكتى يا شجون
مات عهد النواح   وزمان الجنون
وأطلّ الصباح   من وراء القرون

فى فؤادي الرحيب   معبد للجمال
شيدته الحياة   بالرؤى والخيال
فتلوتُ الصلاة   فى خشوع الظلال
وحرقت البخور   وأضأت الشموع
إن سحر الحياة   خالد لا يزولْ
فعلام الشكاة   من ظلام يحول
ثم يأتى الصباح   وتمر الفصول
سوف يأتى ربيع   إن تقضى ربيع

اسكنى يا جراح   واسكتى يا شجون
مات عهد النواح   وزمان الجنون
وأطلّ الصباح   من وراء القرون

من وراء الظلام   وهدير المياه
قد دعانى الصباح   وربيع الحياه
يا له من دعاء   هزّ قلبى صداه
لم يعد لى بقاء   فوق هذى البقاع

الوداع الوداع   يا جبال الهموم
يا ضباب الأسى   يا فجاج الجحيم
قد جرى زورقى   فى الخضمّ العظيم
ونشرت القلاع   فالوداع الوداعْ

والشاعر فى هذه القصيدة لا يقنع فى استخدام اللغة بالتعبير التقريرى ، لا بالتصوير البيانى الذى يريح الخيال ، ويطلقه من إسار الواقع ، وإنما ينجح مع كل هذا فى استخدام أصوات اللغة استخداماً موسيقياً منقطع النظير ، لأنه قد أصبح فى هذه القصيدة وسيلة للتعبير والإيحاء بذلك الجو النفسى المركب ؛ فهو حزين ولكنه جميل مشرق ؛ حتى لنرى الشاعر لا ينحدر إلى حفرة الموت المظلمة المليئة بالجماجم والرفات ، بل ينطلق إلى العالم الآخر فى زورق حالم ناشراً قلاعه ، وتلك رحلة جميلة ، لا يُطامِن من جمالها ضباب الأسى الذى يحيط به ، ولا جبال الهموم التى تحفُّ بشاطئيها .

وموسيقى هذه القصيدة الجميلة تستحق التأمل والتحليل ، وإن تكن لم تصدر عن تأمل وتحليل ، بل صدرت مجاراة لتيارات النفس ، وبأمر منها . وقد استخدم الشاعر فيها ما يسمى بالقافلة أو القرار ؛ وهى تلك المقطوعة الثلاثية التى تردد فى القصيدة عدة مرات ؛ وليس ترددها عن صفة وترتيب وافتعال ، بل مجاراة لضرورة نفسية يحسها الشاعر ؛ وهى ضرورة الإيحاء إلى نفسه بالصبر والتجلد ، ومغالبة الأسى والهموم التى تعاوده وتلح عليه ؛ وهو يصارعها صراعاً مستمراً داعياً جراحه إلى السكون وشجونه إلى السكوت ؛ ومبشراً روحه بأن الصباح قد أطلّ من وراء القرون ؛ ومع ذلك يعود الأسى فيغالب نفسه ، وإذا بها تنزف من جديد ، وإذا بالشجون تعاود الصياح بروحه . والشاعر يربط بين هذه الموجات المتتابعة فى روحه بالقافية ، التى وإن يكن قد تحرر من وحدتها فى القصيدة ، إلا أنه استخدمها أروع استخدام ليربط بين مقطوعات القصيدة المتتابعة المتدافعة برباط موسيقى مرهف ؛ فآخر بيت فى المقطوعة الرباعية الثانية تقفية اللفظة الأخيرة من الرباعية التالية على نحو ما نلاحظ فى لفظتى « الزمان » و « الحنان » . وكذلك الأمر فى الرباعيتين الثالثة والرابعة ؛ حيث نلاحظ وحدة القافية فى البيتين الأخيرين من كليهما فى لفظتى «الشموع» و « ربيع » ، وبالمثل فى الرباعيتين الخامسة والسادسة حيث تتحد القافية فى لفظتى « البقاع » و « الوداع » . وكل ذلك فضلا عن البناء الموسيقى الرائع فى هذه القصيدة كلها التى تتكون من القرار الثلاثى الذى تردد فى القصيدة ثلاث مرات ثم من ست رباعيات تفصل كل اثنتين فيها بين القرار الثلاثى المتكرر . وقد اهتدى الشاعر بفطرته السليمة إلى ضرورة توحيد القافية فى القرار الثلاثى ، وفى الأبيات الثلاثة الأولى من كل رباعية ؛ وذلك لأن هذا التوحيد يشبع نفسه ، ويرضى إحساسه ؛ ويوحى بقوة إلحاح تلك الأحاسيس التى يتابع موجها فى روحه المعذبة المترددة بين الشك واليقين ، وبين الحياة والموت.

والذى لا شك فيه أن هذا البناء الموسيقى لم يستمده الشاعر من أحد فى الشرق أو الغرب ، وإنما اهتدى إليه بفطرته السليمة ، وصدقه نحو نفسه ، ومجاراة موجها المتلاحق ، وحاجته الملحة إلى استنفاد كل ما فى نفسه من خاطرة أو إحساس ؛ ولو أنه كان مقلداً لاستطاع أن يلجأ مثلا إلى نوع من البناء الموسيقى يشبه بعض الشبه بناء هذه القصيدة الرائعة ، وهو بناء كان معروفاً عند دعاة التجديد الذين تأثروا بالشعر الغربى ؛ لأنه بناء ذائع مشهور ؛ وهو بناء يسمى « بالسونيتا » ، وهى مقطوعة شعرية تتكون من ثلاثيتين متتابعتين ، ثم رباعيتين متتاليتين أيضاً ؛ أى من أربعة عشر بيتاً ؛ وقد تحجر بناؤها منذ ظهرت فى أوائل عصر النهضة فى إيطاليا على يد الشاعر الكبير « بترارك » وشاع استخدامها عند الكثيرين من شعراء عصر النهضة فى إيطاليا وفرنسا وغيرها من بلاد أوروبا .

وإنى لأعترف بأن قوة شاعرية الشابى قد غلبتنى على نفسى ، وسحرت روحى ، ولذلك لم أحاول البحث عن تاريخ دقيق لقصائده ، مع أن هذا البحث قد يكون ممكناً لو رجع غيرى إلى المجلات ، وبخاصة مجلة « أبوللو » التى نشر فيها الكثير من قصائده قبل أن تجمع فى مختارات أو فى الديوان . ولكن إحساسى الدفين يوحى إلىّ بأن الشابى قد اختتم حياته القصيرة الرائعة بهذه القصيدة التى اتخذ لها عنواناً « فى ظل وادى الموت » ؛ وكأنها كانت « قرار » حياته الذى سيظل عشاق الشعر الرفيع يردّدونه أبد الدهر .

قال رحمه الله (ص ١٤١ الديوان) :

نحن نمشى وحـولنا هاته الأكـوا
ن تمشى ، لكن لأيّـة غـايـه ؟
نحن نشدو مع العصافير للشمـ
ـس وهـذا الـربيع ينفـخ نايه

نحن نتلو رواية الكون للمو
ت ، ولكن ماذا ختام الروايه ؟
هكذا قلت للرياح فقالت :
« سل ضمير الوجود كيف البدايه ؟ »

وتغشّى الضباب نفسى فصاحت
فى ملالٍ مُرٍّ : « إلى أين أمشى ؟ ».
قلتُ « سيرى مع الحياة » فقالت :
« ما جنينا ، ترى ، من السير أمس؟ »
فتهافتُّ كالهشيم على الأر
ض وناديت : « أين يا قلب رفشى ؟ »

هاته على أخط ضريحى
فى سكون الدجى وأدفن نفسى
هاته فالظلام حولى كثيف
وضباب الأسى منيخ عليّا
وكؤوس الغرام أترعها الفجـ
ـر ولكن تحطمت فى يديّا
والشباب الغرير ولّى إلى الـ
ماضى ، وخلى النحيب فى شفتيّا

هاته يا فؤاد إنّا غريبا
ن نصوغ الحياة فنّا شجيّا

قد رقصنا مع الحياة طويلا
وشَدَوْنا مع الشباب سنينا
وعدونا مع الليالى حفاة
فى شعاب الحياة حتى دمينا
وأكلنا التراب حتى مللنا
وشربنا الدموع حتى روينا
ونثرنا الأحلام والحب والآلا
م واليأس والأسى حيث شينا

ثم ماذا ؟ هذا أنا صرت فى الدنـ
ـيا بعيداً عن لهوها وغناها
فى ظلام الفناء أدفن أيّا
مى ولا أستطيع حتى بكاها

وزهور الحياة تهوى بصمت
محزن مضجر على قدميّا
جفّ سحر الحياة يا قلبى الباكى
فهيا نجرّب الموت هيّا !



الأغنية خير الوسائل لتقارب الشعوب

للكاتبة الألمانية السيدة « ر. فينتر »

عند ما استقبل مجلس شيوخ « هامبورج » الرئيس نهرو العظيم ، كان من بين مظاهر الترحيب والتكريم التى استقبلته بها هذه المدينة العتيدة ، أن أنشدت بين يديه مجموعة من النساء الألمانيات أغنية بالهندية للشاعر الكبير « طاغور » درّب المنشدات على غنائها هنديان من أعضاء الرابطة الدولية للأغانى الشعبية فى مدينة هامبورج .

ولقد قالت رئيسة هذه الرابطة المغنية الكبيرة « إينا جرافيوس » فى حفل الافتتاح : « إننا نحاول جادّين أن نتعلم فى هذه الرابطة إنشاد أغانى الشعوب جميعاً ، ونتدرب بقدر الإمكان على غنائها فى لغاتها الأصلية ؛ إننا نريد أن تكون هذه الدار وسيلة للتعارف والتقارب بين مختلف البلدان والأمم ، وأن نحلق على متن الأغانى فوق الحدود والعقبات فنتصافح ونشدّ على أيدى بعضنا بعضا ! » .

بهذا تحدّثت ، منذ سنتين ، هذه الفنانة التى أفعم فؤادها بحب بنى الإنسان ، وسمت بالاعتبارات والقيم الإنسانية فوق كل شئ ، ثم أخذت تجمع حولها فى مدينة هامبورج من مختلف الأجناس ومتفاوت الأسنان والطبقات كل من تأنس فيه ميلاً إلى الأغانى ويجد فيها سروراً وترفيهاً ، وكل من يشارك الشعوب الأخرى فى مشاعرها ، ويشعر بأنه يقاسمها السرّاء والضرّاء .

وفى موضع آخر من هذا الحديث الذى بدأت بعده الرابطة نشاطها ، قالت السيدة الرئيسة : « إن الربيع وورده ، والصيف ودفأه ، والحب والبغض ، والموت والميلاد ، والمرض والصحة ، كل هذه تمس شغاف القلوب فى الناس كافة . ولا تختلف آثارها فى متفاوت الأجناس والشعوب ، إلا من ناحية وسائل التعبير عن هذه الأحاسيس المتجانسة . إن الأمّ الجالسة إلى مهد وليدها ترتل له أغنية النوم ، إنما تصدر أغنيتها فى كل مكان وزمان عن شعور واحد ، وتهدف إلى غاية واحدة ، سواء أكانت هذه الأم ألمانية أم فرنسية ، إمريكية أم روسية ، شرقية أم غربية . لن تختلف الأغانى الشعبية عن ذلك فى شتى الأمصار ، لأنها تعبير عن حوادث متشابهة ، وأصداء لمشاعر متماثلة . وهذا ما يحدونا إلى الاهتمام بشأنها ، ويحفزنا على تعلمها وإنشادها ! » .

* * *

ولقد ساورت هذه الفكرة الفنانة « إينا جرافيوس » حين كانت فى أحد معتقلات اللاجئين فى بروسيا الشرقية ، ورغبت فى أن تيسر تناول هذه الأغانى الشعبية لكل طالب ، إذ كان غناء الأناشيد البولندية والفنلندية مع أبناء جلدتها سلوتها فى المعتقل ، ولما استقرّ بها المقام ثانية فى هامبورج أخذت تقيم حفلات غنائية تغنى فيها الأناشيد الشعبية التى مارستها فى المعتقل باللغتين الألمانية والبولندية ، ثم تشرح للمستمعين مغزى هذه الأغانى ، وتعقد مقارنة بينها وبين نظائرها من الأغانى الألمانية . ولم تقصر هذه السيدة بعدئذ فى الارتحال إلى فنلندا ، لكى تتقن لغتها وتحكم نطق ألفاظها ليجيء غناؤها لهذه الأغانى كالأصل ترتيلاً ونطقاً ، وقد وقع اختيارها على مؤلفات الكاتب الغنائى الشعبى الشهير « سيبليوس Sibelius » فبدأت بها الرابطة نشاطها . كذلك لم تقصر هذه السيدة العالمية

فى دراسة لغات كثيرة كالفنلندية والإيطالية وغيرهما توخياً لتفهم نفسية هذه الشعوب وحقيقة أغانيها . وهى تحاول اليوم تعلم اللغة الهندية لتقف على خبايا هذه المدنية العريقة، وتعرف مرامى أغانيها .

ولقد ذاع مما نشرته الصحف وتداوله الناس من أنباء، أن سيدة ألمانية تجمع حولها أفراداً من مختلف الجنسيات ، وتقيم كل أسبوعين حفلة غنائية ، تنشد فيها بمصاحبتهم أغانى شعبية من متباين البلدان . ولم تلبث هذه الحفلات أن تواترت حتى نيفت على المائة حفل ، وازداد عدد زائريها حتى كاد يضيق بهم المكان . وكذلك أتيح لهذه المغنية الفذة والمربية الكبيرة أن تجمع فى خزائن الرابطة أكداساً مختلفة من نوتات موسيقية يعزّ وجود نظائرها فى أكبر المكتبات الموسيقية فى ألمانيا كلها ، إذ فى أدراجها نوتات الأغانى الفرنسية إلى جوار الأغانى اليابانية وغيرها من نوتات الموسيقى الهندية و بلدان أمريكا الجنوبية، مما يوحى بأن هذه الرابطة دولية بأوسع معانى هذه الكلمة ، وكأن الدنيا قد ضاقت بما احتوته هذه الحجرات وهذه الأدراج منها . وقد يسرت الرحلات الكثيرة التى قامت بها هذه السيدة أن تجمع كنوزاً من هذه الأغانى الشعبية ، وأن تخلق صلات وثيقة فى أنحاء كثيرة من الدنيا .

وذات مرة وصل إلى هذه السيدة الرئيسة، بين ما يرسل إليها من عديد الرسالات — كتاب من ممرضة فى إحدى مستشفيات كندا ، ذكرت فيه مدى النجاح الذى وفقت إليه عندما بدأت تنشد وتعلم غيرها الأغانى الشعبية المختلفة، إنجليزية وألمانية وفرنسية بحسب ما يواتيها ويصل إلى يديها . وقالت هذه الممرضة فى خاتمة كتابها : « . . . والآن لا بدّ لى من الاعتراف بأنى قابلت جهودك أول الأمر ببسمات الاستخفاف واعتبرتها غير مجدية . أما الآن، وبعد أن خرجت بها إلى ميدان العمل والتجربة، فقد أدركت حقًا ما لهذه الجهود من قيمة مجدية محمودة الغاية ! »

وقد استطاعت رابطة الغناء الدولية فى هذه الفترة القصيرة من عمرها الذى نرجو له أن يطول ، أن تضمّ بين أعضائها رجالاً ونساء ، فتياناً وفتيات، لا من ألمانيا وحدها ، بل من فنلندا والسويد وأيسلندة وشعوب البلقان.

وأخيراً انتظم عقدَها عضوين هنديين ظهرا بين مجموعات المغنين فى الحفل المائة، فكان الحجة الدامغة على مدى النجاح الذى حققته الرابطة ، ومدى التوفيق المنتظر لها فى سبيل التقارب والتعارف بين شعوب الأرض كافة .

وأحد هذين العضوين الهنديين ، وهو السيد "سيبابراتا روى Sibabrata Roy "هو اليوم من أبرز أعضاء الرابطة وأكثرهم نشاطاً، وقد وعد بأن يداوم على نشاطه هذا فى تدعيم جهود الرابطة وخدمة مساعيها بعد انتهاء فترة التدريب التى يقضيها فى ألمانيا وعودته إلى وطنه ليدير مصنعاً كبيراً هناك .

والحق أن الهنود ، على عكس الرجال فى أوروبا الوسطى ، لا يقنعون ولا يرضى طموحهم بالاكتفاء بدراستهم الفنية ، بل جرى الفرد منهم على أن يمارس إلى جانب الدراسة لوناً آخر من الدراسات الروحية ، ولهذا فلا غرابة فى أن اختار السيد « روى » دراسة الموسيقى مما ينهض قرينة أو دليلا على أن الفكر الهندى يرى أن هذين الفرعين من الدراسات الروحية متكاملان لأن الغناء وما يستلزمه من حركات التنفس ، هما معاً حركات يأتيها الهنود فى صلاتهم . ولقد استمع إليه الألمان مرة ، واستبدت بهم الدهشة، وتملكهم العجب عندما ذكر أن هذه التقاليد الغنائية الهندية ترجع إلى ما قبل التاريخ المسيحى بثلاثين قرناً، ثم أعقب ذلك بإنشاد أغان هندية شعبية دبجتها يراعة الشاعر الهندى الفحل رابندرانات طاغور فسحرتهم هذه الأغانى معنى ولحناً .

وقد كانت التحية لكبير وزراء الهند العظيم إحدى هذه الأغانى أنشدتها بين يديه مجموعة من النسوة الألمانيات تكريماً له ، فاستمع إليها الضيف الكبير جذلا ، وكأنه لقى وطنه فجأة، أوكأنه وجد قطعة من الأرض الاستوائية الحبيبة متمثلة أمامه فى أقصى مناطق الشمال !

* * *

إذا ما رغب محبو السلام فى وسائل مجدية تربط بين الشعوب ، وتوثق الصلات والروابط بينهم ، فإنهم لاشك واجدون طلبتهم فى هذه الأغانى الشعبية !

عن مجلة « المراسلات الألمانية »

الخلافة المصرية الأولى

بقلم الدكتور حسين نصار

لا . . . ليست هي خلافة العباسيين التي أقامتها مصر بعد أن قضى المغول على خلافة بغداد ؛ فتلك خلافة متأخرة كثيراً ، ولم يكن لها من القوة شيء . وليست هي خلافة الفاطميين التي أقامتها مصر بعد دخول الفاطميين منافسة لخلافة بغداد ؛ فتلك خلافة متأخرة أيضاً . وليست هي الخلافة التي أرادت مصر إقامتها في أيام أحمد بن طولون باستدعاء الخليفة العباسي المعتمد إليها ؛ فتلك محاولة لم تتم ، بل قُضي عليها في بدايتها .

حقاً ليست خلافة عباسية ولا شيعية ، وإنما هي خلافة معادية للفريقين ، خلافة أموية ، وإن شئت الدقة قلت : خلافة مروانية ، ليست مجتلبة ولا دخيلة ، وإنما أقامها مصري خالص المصرية .

فقد نصب مروان بن الحكم بعد دخوله مصر أيام النزاع بينه وبين الزبيريين — ابنه عبد العزيز بن مروان والياً عليها ، وجعله الخليفة بعد عبد الملك بن مروان. ومكث عبد العزيز شبه ملك مستقل في مصر حوالى إحدى وعشرين سنة (٦٥ — ٨٦ هـ) ، وعاش معظم أبناء عبد العزيز في مصر بعد وفاة أبيهم ، وصاروا أشراف بني أمية فيها .

ولما آلت مصر إلى العباسيين قتلوا جماعة كبيرة من سلالة عبد العزيز بن مروان ، ولكن جماعة منهم اختفوا بالصعيد وإفريقية فنجوا ، ثم رجع كثير منهم بعد أن كفّ العباسيون عن طلبهم . وعند ما قدم مصر علي بن محمد العلوي ، ودعا بها للعلويين سنة ١٤٤ هـ — التف حوله جماعة من المروانيين ، وعاونوه ، وكان منهم « دِحْيَة بن المُعَصَّب[1] بن الأَصْبَغ بن عبد العزيز بن مروان » . ولكن هذه الحركة أخفقت ، وعادت أمور مصر إلى السكون .

وفي الولاية الأولى لإبراهيم بن صالح العباسي على مصر (١٦٥ — ١٦٧) خرج دِحْيَة بن المُعَصَّب المذكور آنفاً على العباسيين بالصعيد ، وامتنع عن إرسال الجزية والخراج إلى الوالي ، ثم أقام خلافة مروانية بالصعيد ، ونصب نفسه خليفة ، ولا ندري : ما الذي شغل إبراهيم بن صالح حتى تراخى عنه ، ولم يحفل بأمره ، فاستفحل خطره ، وقويت خلافته ، فاستولى على عامة الصعيد ؟

وبلغت الأنباء الخليفة المهدي في بغداد ، فسخط على إبراهيم بن صالح ، وعزله عزلا قبيحاً في سابع ذي الحجة سنة ١٦٧ هـ ، وصادر أمواله وأموال عماله ، فأخذ منهم ثلثمائة وخمسين ألف دينار ، وأرسل موسى بن مصعب الخَثْعَمي والياً على مصر .

وأراد الوالي الجديد أن يعبئ كل ما في البلاد لحرب دحية بن المعصّب ، فتشدد في استخراج الخراج ، وزاد على كل فدان ضعف ما كان أولا ، ورتّب دراهم على أهل الأسواق والدواب ، فكرهه الجند وأهل مصر ، وقال قائلهم :

لو يعلمُ المهديُّ ماذا الذي يفعلُه موسى وأيوبُ
بأرض مصرَ حين حَلّا بها لم يُتَّهم في النصح يعقوبُ

ولما بعث موسى بن مصعب عماله على الخوف منعهم أهله وأخرجوهم ، وأعلنوا العصيان ، وعقد القَيْسيُّون واليمنيون منهم حلفاً بينهم ، وأهملوا عداوتهم المأثورة ، وولوا عليهم معاوية بن مالك الجَرَوِيّ ، ولعلهم اتصلوا بدحية بن المعصب ، واتفقوا معه .

وإذ رأى موسى بن مصعب ذلك أراد أن يضرب

(١) يختلف المؤرخون في هذا الاسم ، فجعل حيناً المصعب، وهو المشهور في الأسماء وجعل في أكثر الأحيان كما أثبته فوق .

الفريقين معا ، فأرسل إلى دحية جيشاً من خمسة آلاف تحت قيادة عبد الرحمن بن موسى اللخمى ، وخرج هو على رأس جيش آخر لقتال أهل الحوف .

أما دحية فكان مقيماً بالجانب الشرقى من النيل ، وعند ما بلغته أخبار الجيش القادم لقتاله أناب عنه فى هذا الجانب يوسف بن نصير التُّجيبى ، وانتقل إلى الجانب الغربى بعيداً عن جيش عبد الرحمن بن موسى القادم لحربه سائراً على الضفة الشرقية للنيل ، وأخذ التجيبى نائب دحية يغير على جيش اللخمى ويناوشه دون أن يشتركا فى قتال حاسم ، فأتاح بذلك الفرصة لدحية أن يتصرف ما شاء فى الجانب الغربى من الوادى . ولما رأى عبد الرحمن اللخمى ذلك ، ويئس من الاشتراك فى حرب حق — طلب إعفاءه من قيادة جيشه ، وأناب عنه بكار بن عمرو ، فأُعفى .

وأما أهل الحوف فراسلوا وجوه جند الفسطاط السائرين مع موسى بن مصعب الوالى لقتالهم ، وذكّروهم بما فعله موسى معهم وظلمه وارتشائه ، وكراهيتهم جميعاً له ، فمالوا نحوهم وعاهدوهم أن يتخذلوا عنه عندما يشتبكون فى القتال . ومضى موسى بن مصعب فى جند مصر كلهم ، وفيهم وجوه الناس ؛ وسار حتى نزل الغُريَراء (من مركز شبين القناطر بمديرية القليوبية) ، وأقبل إليهم أهل الحوف من قيس واليمن ؛ فلما اصطفوا ونشب بينهم القتال انهزم أهل مصر جميعاً ، وتركوا موسى ، فبقى فى طائفة يسيرة ممن كان قدم من بغداد بهم ، فقُتلوا فى شوال سنة ١٦٨ هـ . وعاد جند مصر إلى الفسطاط لم يُجرح منهم أحد . ولما بلغ المهدى مقتله قال : نُفيت من العباس أو لأفعلنّ بأهل الحوف كذا وكذا . . . ولكنه مات قبل أن يثأر منهم .

وقال سعيد بن غُفَير فى تلك الموقعة :

ألم تَرَهُم ألموتَ بموسى سُيوفُهم
وكانت سيوفا لاتَدين لِمُتْرَفِ

فما برحتْ فيه تعود وتبتدى
إلى أن تَرَوّى من حِمامٍ مُذَقّفِ

فأصبح من مصر وما كان قد حَوَى
بمصرٍ من الدنيا سَليبا بنَفْنَفِ

ولكن أهل الحوف لله فيهم
ذخائر إنْ لا ينفد الدهر تُعْرَفِ

وولى مصر عَسَّامة بن عمرو المَعَافرى ، فكتب دحية بن المعصب إلى نائبه فى الضفة الشرقية يوسف بن نصير التجيبى يأمره بالمسير إلى الفسطاط . وعندما وصلت الأنباء إلى عسامة بعث إليه أخاه بكارا ، فالتقيا فى بَرْكوت من مديرية الجيزة فتحاربا يومهما كله ، ثم نادى يوسف بكارا : « يا بن أم القاسم ، اخرج إلىّ » . فقال : « هأنذا يا بن وهبة » . فقال : « ابرز إلىّ وأبرز إليك ، فأينا قتل صاحبه كان الفتح له . » فبرز بكار فوضع يوسف الرمح فى خاصرته ، ووضع بكار الرمح فى خاصرة يوسف ، فقتل كل منهما الآخر ، ورجع الجيشان منهزمين ، فى ثالث ذى الحجة سنة ١٦٨ هـ

وعزل المهدى عسامة بن عمرو المعافرى ، وولى على مصر الفضل بن صالح العباسى ، فدخلها يوم الخميس سَلْخ المحرم سنة ١٦٩ هـ فى جيش عظيم أتى به من الشام : على أهل قِنّسْرين عنبسة بن سعيد الحُرَشى ، وعلى أهل حِمْص جَهم بن عبد العزيز البهْرانىّ ، وعلى أهل دمشق عاصم بن محمد ، وعلى أهل الأُرْدُنّ قُطْبة بن سعيد القَيْنى ، وعلى أهل فلسطين زيادة بن فائد اللخمى .

وأسرع المصريون إلى الانضمام إلى دحية ، وكاتبوه ، ودعوه إلى دخول الفسطاط . فجند الفضل بن صالح الجنود ، وأعد العدة ، ونصب على كل جماعة قائداً منهم ، وبعث الجيوش لمقاتلته فى البر والنيل . وأرسل دحية جيشاً عظيما يكر ويفر لا يعرض له شىء إلا هدّه ، فالتقت الجيوش فى بويط (من مركز البدارى بمديرية أسيوط) فانهزم جيش دحية ، وتفرق أصحابه .

ولما بلغت أخبار الهزيمة دحية اضطر إلى الإبعاد

فى طائفة ممن معه إلى الواحات ؛ ليكون فى منأى عن جيش الخلافة العباسية ؛ وكان أهل الواحات ممن يؤمنون بمذهب الخوارج ، فتظاهر دحية بأنه أخ لهم فى المذهب ليحوز رضاهم ، ويضمن عونهم ؛ وأرسل إليهم يدعوهم إلى القيام معه ، فأجابوه : «إنا لا نقاتل إلا مع أهل دعوتنا» . فبعث إليهم دحية : «إنّا على مذهبكم» . فصدقوه وانضموا إليه .

ويبدو أن الوالى العباسى استطاع أن يخمد ثورات أهل الوجه البحرى ، فتفرّغ لدحية فى الصعيد ، فأرسل إليه جيشاً للقضاء على خلافة دحية قضاء تاماً ، ولكن هذا خرج إليه فيمن معه ، ومن انضم إليه من أهل الواحات ، واشتبكا فى معركة عنيفة ، كان النصر فيها حليف دحية ، وإن خسر فيها بعض أقاربه .

غير أنه لسوء حظه لم يستطع أن يتغلب على ما انحدر إليه من التقاليد الأموية ، فوجّه سياسته توجيهاً عنصرياً كما فعل أسلافه من قبل ، فآثر العرب وميّزهم وقدمهم على البربر وأهل الواحات ممن كان يسكن تلك المناطق ، فكرهوا حكمه وعرفوا أنه ليس بخارجى ، وقالوا له : «هذا ظلم ! ولسنا نقاتل معك حتى نمتحنك بالبراءة من عثمان» . فامتنع دحية وقال لهم : «والله ، ما أرجو الجنة إلا بالرّحم بينى وبين عثمان .» فانصرفوا عنه وتركوه .

ولما بلغت أنباء هذا التفرق جيش الوالى المهزوم عاد إلى قتال دحية ، موقناً بنصر رخيص عليه ، ولكن أنصار الخلافة المروانية استماتوا فى القتال ، ودافعوا عن خلافتهم دفاعاً مجيداً شاركت فيه المرأة المصرية مشاركة الرجل ؛ فقد قاتلت نُعْم زوجة دحية قتالا جعل شاعر الخلافة الجديدة يقول :

فلا تَرْجِعِى يا نُعْمُ عن جيشِ ظالمٍ
يقود جيوشَ الظالمين ويَجْنُبُ
وكُرّى بنا طَرْداً على كل سانحٍ
إلينـــا منايا الكافرين تُقَرِّبُ
فيومٌ لنا لا زلت أذكر يومنا
بفاوَ، ويوم فى بُوَيْطَ عَصَبْصَب
ويوم بأعلى الدَّيْرِ كانت نُحوسُه
على فَيْئَةِ الفضل بن صالح تَنْعَب

واستمر الوالى العباسى يرسل إلى دحية بن المعصب الجيش بعد الآخر بفضل ما أتى به من جيوش من أرجاء الشام المختلفة ، إلى جانب جند مصر ؛ حتى استطاع فى آخر الأمر أن يهزمه ، ويأسره . ولما قدمت به الجنود إلى الفسطاط ضرب عنقه ، وصلب جثته ، وبعث برأسه إلى الهادى فى جمادى الآخرة عام ١٦٩ هـ . وكان ذلك الوالى يفتخر بعد فيقول : «أنا أولى الناس بولاية مصر لقيامى فى أمر دحية وهزيمته وقتله ، وقد عجز عنه غيرى وكاد أمره يتم لطول مدته ولاجتماع الناس عليه ، لولا قيامى فى أمره !»

وعلى هذه الصورة انتهى أمر «دِحْية بن المُعَصَّب ابن الأَصْبَغ بن عبد العزيز بن مروان» ، فانتهت الخلافة المروانية المصرية ، وانتهت أول خلافة ألفتها مصر على يد أحد أبنائها ، وخرجت بها على خلافة بغداد فى أوج عظمتها .

ولم تكن هذه المحاولة الوحيدة لإقامة خلافة فى مصر تنافس خلافة العباسيين فى بغداد ، بل تبعتها محاولات أخرى ، أرادت أن تقتفى آثارها ، لعلها تنال من النجاح ما لم تنل محاولة دحية .

فقد ولّى الخليفة الهادى علىّ بن سليمان العباسى على مصر : صلاتها وخراجها ، فدخلها فى شوال سنة تسع وستين ومائة ، وكان علىٌّ هذا عادلا فيه رفق بالرعية ، آمراً بالمعروف ناهياً عن المنكر ، كثير الصدقة بالليل ، منع الملاهى والخمور ؛ فمالت الناس إليه . فلما رأى حبهم إياه والتفافهم حوله طمع فى الخلافة ، وحدثته نفسه بالوثوب على الخليفة هارون الرشيد ، وكان قد ولى الخلافة بعد موت أخيه ، وأظهر للناس صلاحيته للخلافة فكتب إليه بعض أهل مصر ممن يشايعه ، وأعلمه خبر

على بن سليمان ، فسخط عليه الرشيد ، وعاجله بالعزل فى يوم الجمعة لأربع بقين من شهر ربيع الأول سنة ١٧١ هـ وذكر هذه المحاولة الكندى وابن تغرى بردى .

وعقبت ذلك محاولة ثالثة ذكرها الطبرى (٣ : ٦٢٦) وابن الأثير (الكامل ٦ : ٨٥) وابن تغرى بردى (النجوم الزاهرة ٢ : ٧٨) ؛ فقد خلف علىّ بن سليمان السابق ذكره موسى بن عيسى العباسى ، وكان رجلا عاقلا جواداً ممدّحاً ، فيه رفق بالرعية وتواضع ، وقد تقلب على ولايات شتى ، فاستمال المصريين عربهم وقبطهم إلى أن عزله الخليفة الرشيد لأربع عشرة خلت من شهر رمضان عام ١٧٢ هـ ، بعد ولاية دامت سنة واحدة وخمسة أشهر وخمسة عشر يوماً .

ثم ولاّه الرشيد مصر ثانية ، فقدمها فى السابع من صفر سنة ١٧٥ هـ ، وفى هذه المرة حدثته نفسه بالخروج على الرشيد ، وعزم على خلعه والدعوة لنفسه ، فبلغ الرشيد ذلك ، فقال : « والله لا أعزله إلا بأخسّ من على بابى ! » وقال لجعفر بن يحيى : « وَلِّ مصر أحقر من على بابى وأخسهم » ؛ فنظر فإذا عمر بن مهْران كاتب الخيزران ، وكان أحول مشوّه الخلقة ، يلبس ثياباً خشنة ، وكان يشمر ثيابه ، ويقصر أكمامه ، ويركب بغلا عليه رسن ولجام حديد ، ويردف غلامه خلفه ؛ فدعا به ، فولاه مصر ، فسار إليها ، فدخلها وخلفه غلام على بغل للأثقال ، فقصد دار موسى بن عيسى ، فجلس فى أُخْرَيات الناس . فلما انفض المجلس قال موسى : «ألك حاجة ؟» قال : « نعم » ثم دفع إليه الكتب ؛ فلما قرأها قال : « هل يقدم أبو حفص أبقاه الله ؟ » قال : « أنا أبو حفص » . قال موسى : لعن الله فرعون حيث قال : « أَلَيْسَ لِى مُلْكُ مِصْرَ ؟ » .

ثم سلّم له العمل ، ورحل فى ٢٨ من صفر سنة ١٧٦ . ولم يبق عمر بن مهران هذا والياً لمصر مدة طويلة .

ويقول بعض المؤرخين : إنه كان فى هذه المدة نائباً عن جعفر بن يحيى البرمكى الذى ولى عليها بعد خلع موسى .

مثال من نقد الفن

دعت هيئة اليونسكو سنة ١٩٥٠ الأستاذ «حبيب جورجي» إلى إقامة معرض فى فرنسا وإنكلترة يعرض فيه آثار المدرسة الفنية التى أنشأها ، وأشرف على تنظيم المعرض والدعوة له فى العاصمة البريطانية المعهد المصرى بلندن .

وسافر الأستاذ حبيب إلى لندن ، وقام هو والمعهد بالاتصالات اللازمة لإنجاح المعرض ، وقوبلت المعروضات فى الدوائر الفنية البريطانية وفى المجلات والصحف وعند النقاد بعظيم التقدير .

ولم يقتصر الأمر على هذا الحد ، بل إن الإذاعة البريطانية خصصت برنامج « النقاد » الأسبوعى لمناقشته ، وهذا البرنامج يعد أرفع منتدى للنقد فى بريطانيا ؛ ذلك أن أكبر النقاد ورجال الفكر من الإنكليز يشتركون فيه ، فينقدون كتباً معينة أو فلماً من الأفلام أو مسرحية من المسرحيات أو معرضاً من المعارض ، ويتناقشون فى ذلك على موجات الأثير .

وقد رأت « المجلة » — وهى المعنية بإبراز الآثار الفنية والكشف عن الإنتاج المصرى فى ميادين الثقافة الرفيعة ومنها الفنون التشكيلية — أن خير تقدير للمدرسة التى أنشأها الأستاذ حبيب جورجى أن تنقل إلى قرائها المناقشة التى دارت فى هذا البرنامج حول هذه المدرسة برياسة الناقد الفنى المشهور إريك نيوتن Eric Newton وباشتراك الآن دنت A. Dent الناقد والمؤلف المسرحى ، ودنيس ماثيوز D. Mathews الناقد الفنى ، والتر آلن W. Allen الناقد والمؤلف الأدبى ، وناومى لويس N. Lewis الكاتبة والناقدة ، وروبرت أنستى R. Anstey الناقد المعروف . والمجلة إذ تدرك أن هذا النقد الصادر من أئمة النقاد فى إنكلترة قد مضى عليه بضع سنين توقن أن قيمته باقية لا تزول .

وإلى القارئ تفصيل ما دار فى تلك الندوة :

ماثيوز : يقوم بالقرب من هنا فى المركز الثقافى المصرى معرض للنحت والطنافس والتصوير ممتع غاية الإمتاع ، وعنوان هذا المعرض هو « التلقائية فى فن الشبان المصريين » وجميع المعروضات المقدمة فى هذا المعرض من عمل أطفال تتردد أعمارهم بين الثمانى وبين العشرين سنة ، وهناك أربع حالات أو خمس نستطيع فيها أن نتتبع تطور أصحابها من الفنانين الصغار خلال عشر سنوات ، ولكن أرجو أن تسمحوا لى أولا بأن أبادر وأطمئن الذين ضاقوا ذرعاً بكثرة مايقدم من «فن الأطفال» بأن ما نراه الآن يعد فى رأيى شيئاً مختلفاً كل الاختلاف ، وإنى أنصح بشدة أن يزور الجميع هذا المعرض .

والآن ما الذى يحدث هنا ، أو بمعنى أصح فى مصر؟ لقد قام حبيب جورجى — وهو شخصياً فنان — خلال عشر السنوات الماضية ، بجمع بعض أطفال القرى فى بيته ، وهناك شجعهم على التعبير عن أنفسهم بالصلصال . وقد أتيحت الفرصة لهؤلاء الأطفال أن يعملوا دون أن يتلقوا أى تدريب أو تعليم . وهذه نقطة مهمة أيضاً؛ ذلك أن خير ما يسر فى عملهم هو نتاجهم المبكر لأن التطور الذى طرأ عليهم من بعد يتجلى فيه الجنوح المألوف إلى محاكاة الطبيعة ، على حين أننا نجد فى حال هؤلاء الجماعة من الأطفال قدراً كبيراً من الحيوية يلازمهم حتى سن العشرين ، وإنى أعتقد أن المحك لهذه التجربة سوف يتضح بعد خمس عشرة سنة تقريباً حين نرى آثارهم عندما ينضجون .

وتتلخص نظرية حبيب جورجى فى أن تركيز الطفل الدائم وهو يلعب بالصلصال يساعده على أن يخرج من اللاشعور صوراً ترجع أصولها إلى أزمان سحيقة ، بل إلى ملايين من السنين .

نيوتن : أتقصد فعلا ملايين من السنين ؟

ماثيوز : نعم وقبل وجود الرسوم الحائطية التى نعرفها . إن السفسطة التى تلازم عالم الناضجين لا تتيح لنا أن نتغلغل إلى هذا الماضى السحيق ؛ إلا أنه يظهر من حين إلى حين فنانون أمثال هنرى مور وبيكاسو استطاعوا كفنانين مرهفى الحس أن يتعرفوا السر والقوة المثيرة فى بعض الأشكال ،



وأبدعوا أشياء فى غاية من القوة مبنية على هذا الفهم . أما أتباع هؤلاء الفنانين فإنهم نسخوا المظهر السطحى لآثار هؤلاء ؛ وبذلك تعدم فرصة وجود التقاليد . هذا فيما يختص بالتطور ، وهنالك نقط أخرى تهمنى : هنالك بعض التماثيل المصوغة من الطمى قام بتشكيلها أطفال من أسوان لا يتعدون الثانية عشرة ، وهذه التماثيل لم يعثر عليها المنقبون عن الآثار فى فترة ما قبل الأسرات فى مصر ؛ إنها خلقت بطريقة تلقائية ، خلقها أطفال من مصر غير متعلمين . وقد نشاهد أشياء ليست بذات جمال ظاهر ، ولكننا نجدها تحرك شعورنا من غير أن نعرف لذلك سبباً واضحاً ؛ فهل معنى هذا أن هذا الشعور قد أثارته صورة خيالية باطنية انحدرت من ماضينا السحيق؟ وهل كان نجاح الأطفال فى هذا المعرض راجعاً إلى ذلك؟ ولست أعنى أن هؤلاء الأطفال الذين هم فى سن الثانية عشرة قد تفوقوا على جيوتو والجريكو وسيزان ، ولا أن الفن يجب ألا يتعدى كونه استعراضاً للاشعور ، ولكننا نرى فى هذا المعرض أثر هذه الشعلة التى تصير الموهبة والصنعة بغيرها خاليتين من الحياة . وإنى لأتساءل هنا : أليس مرجع هذا إلى أن الفنان ينتج على مرحلتين؟ تتحقق الأولى عندما يتخلص الفنان من شخصيته ويجعل المادة تنساب من غير أن يقف فى طريقها أى نقد شعورى ، وتتحقق الأخرى عندما يرتب الفنان هذه المادة فى صورة يمكن المرء أن يستوعبها . وهنا يمتاز « رمبرانت » على الطفل الصغير من وادى النيل .

إن هذا الترتيب الذى يبدعه الفنان الناضج هو بلا شك أعظم تأثيراً فى النفوس ، ولكن صورة الفن البدائى وفن الأطفال ينطويان على جوهر يغمر عقولنا ويحركها تحريكا ، وهذا الأثر لا نكتسبه عن إدراك عقلى لمعانى الجمال ، بل هو يأتينا عن طريق الحس والعاطفة .

نيوتن : لقد شاهدنا جميعنا المعرض ؛ فما رأيك فيه يا روبرت أنستى ؟

أنستى : إنى مهتم بما قاله ماثيوز من أن الطفل كلما كبر أخذ طابع نتاجه الصفة الطبيعية ، وإنى أعتقد أننا فى حال « سيدة ميساك » — وهى إحدى المشتركات فى هذا المعرض ، والتى قدمت عدداً كبيراً من المعروضات يعدُّ جزء كبير منها رائعاً حقًّا — أقول : إننا نجد فى أعمال هذه الفتاة أن الموضوع قد خرج عن نطاق « الطبيعة » ، وحلت محل الطبيعة « بساطة » فى الشكل ممتعة لا أشك فى أنها تأثرت بصياغة جديدة للطبيعة .

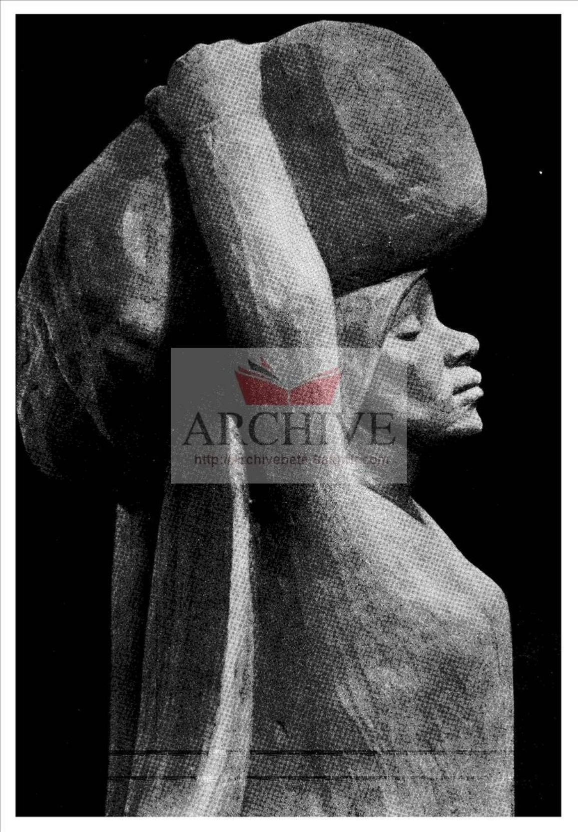
مثال ذلك أن من بين معروضاتها تمثالا لثلاث نساء يجلسن وقد ارتدين الجلاليب ، وتنساب هذه الجلاليب متصلة فى شكل واحد لا تظهر منه إلا رءوسهن . إنى أعتقد أن هذا التمثال جميل للغاية . أما بخصوص المعرض عامة فإنى أرى أنه يجب علينا أن نتقدم بالشكر لهيئة اليونسكو التى يسرت أمر إقامته ، وهو من المعارض التى أنادى بضرورة زيارتها . لقد وجدته مثيراً للغاية كما أن مستوى الإنتاج فيه عجيب .

نيوتن : والتر آلن

والتر آلن : إنى موافق على هذا تمام الموافقة . والحق أنه معرض مثير ، وفى رأيى أنه حافل بالأشياء الجميلة . ولكن ثمة شيئاً واحداً يشغل بالى بخصوص النظرية العامة التى ذكرت الآن : فأنا أرى أن المرء إذا أراد أن يشرح هذه الرسوم فإنه ليس محتاجاً إلى أن يرجع إلى الذكريات اللاشعورية عن الأزمان البدائية ، وأيسر من هذا أن ندرك أن حياة الفلاحين فى وادى النيل لم تتغير تغيراً جوهريًّا خلال الألفين من السنين التى مضت .

نيوتن : أجل إن هذه هى المسألة ؛ فإن الموضوع الذى تعالجه المعروضات قد يكون هو السبب فى هذه « البساطة » . ما قولك يا ناومى لويس ؟

ناومى لويس : نعم ، أرى أنه من الخطأ أن نحاول الخروج بنظرية تقوم وراء هذا الإنتاج . لقد وجدته بديعاً وإن كنت لا أستطيع أن أقول إنه يختلف كثيراً عن أعمال الأطفال الغربيين . ولعل الإحساس بالألوان أكثر نضجا . ولقد استمتعت بالنظر إلى الطنافس



أكثر من أى شىء آخر ، كما وجدت الرسوم ممتازة وخاصة تلك اللوحة البديعة التى تبين حقلا من القمح به أشخاص ؛ فقد ذكرتنى برسوم فان جوخ ، ولكن من الواضح أن النحت هو أساس المعرض ، والحقيقة أننى وجدت من الصعب أن أصدق – ولا تنى كلمة أصدق بالمعنى إذ لست أشك لحظة فى صدق ما يقال – أن الأطفال لم يتلقوا أى تدريب سابق ، وخصوصاً فى حال الكبار منهم الذين تجلت فى إنتاجهم الصبغة التقليدية والمرونة والواقعية ، كما أنى أجد تشابهاً كبيراً بين أعمال طفلين أو ثلاثة فى المعرض .

نيوتن : من الضرورى أن يؤثر الأولاد بعضهم فى بعض . ولا شك فى أنهم يتلقون التشجيع من حبيب جورجى نفسه ، ولكنهم لا يتلقون منه أىّ تدريب أكاديمى . ما قولك يا آلان دنت ؟.

دنت : الذى يحدث بطبيعة الحال هو أن هؤلاء الأطفال جميعاً يقلدون أكثرهم موهبة ، ولكن هناك نقطة أخرى مهمة ؛ فنحن الآن أمام معرض لفنون من تشكيل أطفال مصريين ، وأنا الآن أواجه اثنين من نقادنا الفنيين هما دنيس ماثيوز وإريك نيوتن ، وأريد أن أوجه إليهما سؤالا «بسيطا» يتطلب جواباً « بسيطا » وهو : هل تعدّ هذه المعروضات أعمالا فنية جيدة ؟

نيوتن : الأسئلة « البسيطة » لا تجد دائماً الإجابات « البسيطة » . هل قلت أعمالا فنية جيدة ؟

دنت : ما أقصده هو : هل هى أعمال فنية ؟ وهل تسمّون هؤلاء الأطفال فنانين بالمعنى الصحيح ؟

ماثيوز : إن إريك يريد أن يكسب الوقت .

نيوتن : لا ، لا ، أريد فقط أن أكيّف السؤال . نعم ، إنها تعد أعمالا جيدة من الفن .

دنت : حسناً إذن ، إن هذه المعروضات قام بتشكيلها أطفال صغار ، وما أريد أن أقوله هو أنه إذا كانت هذه أعمالا فنية جيدة – فإن هذا يكون شيئاً عجيباً حقّاً . إن صغار الأطفال ليس فى قدرتهم إنتاج سوناتا للكمان أو سيمفونيات أو روايات مسرحية أو أشعار رائعة ، ولا أريد أن أذكر الأفلام لأننا الآن نتحدث عن الفنون .

نيوتن : الفنون !

دنت : أرجوك أن تنتظر دقيقة . إن الأطفال الصغار لا ينتجون لنا هذه الأعمال . فإذا كانت هذه المعروضات تعدّ حقّاً قطعاً فنية جيدة – ولا شك أنها استطاعت أن تحرك شعورنا ؛ لأنها جميلة رصينة وخصوصاً التماثيل – فإننا نستطيع أن نقول : إن الفنون التشكيلية هى أسهل الفنون الجميلة ؛ إذ الأطفال ينبغون فيها ، ويجب أن نعترف بأنهم ينبغون فيها فعلا .

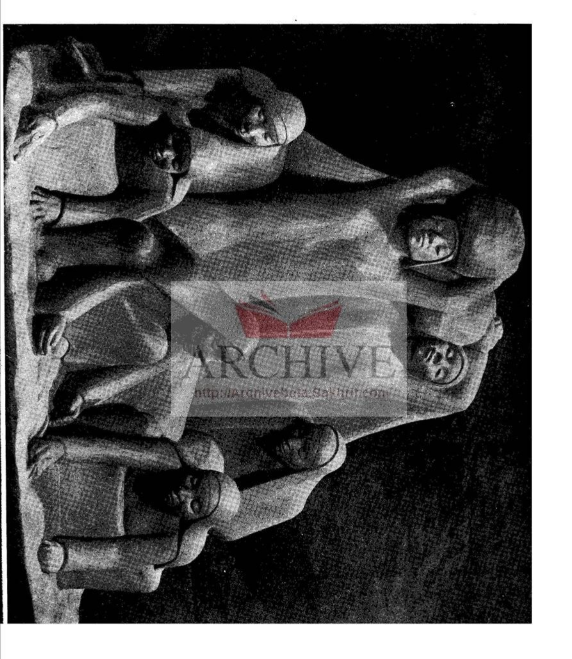
نيوتن : هل انتهيت ؟

دنت : نعم

(ضحك)

دنت : إنى فى انتظار الجواب .

ماثيوز : إن الفنون التشكيلية لها اعتبارات مختلفة : فأولا نجد أن جميع القطع الفنية ، أو بمعنى آخر تلك التى أعجبت بها – لم تكن من صنع أطفال وأعنى بالأطفال هنا الذين لم يبلغوا أطوار المراهقة ، إن أحسن القطع الفنية فى المعرض كانت تلك التى قام بإنتاجها المراهقون الذين اكتسبوا شيئاً من الصنعة ، ولكنّ هناك سؤالا أهم من ذلك عندما نقصد المقارنة بين فن وآخر . إنى أعتقد بحق أنه إذا سألتنا : هل هى قطع فنية جيدة ؟ فإنى أقول : إنها تمتاز بالصدق والرصانة والجلال وبعض العمق الذى أثار فىّ الدهشة والذى لم أكن أتوقعه من الأطفال الإنكليز مثلا ، ولكن ممارسة الفنون المنظورة ، وبخاصة النحت – يحتاج إلى وجود اتصال مباشر بالمادة ، وباستعمال حسّىّ للوسط (Medium) وهو ما لا نجده فى الموسيقى أو فى الأدب أو فى أى فن آخر . وبمعنى آخر : إن الخبرة المركزة فى الأصابع مباشرة ليست فى هذه الفنون الأخرى . إن هذه الفنون تحتاج إلى « صنعة من طراز أدق » : ألا تعتقد مثلا



أنه لكتابة الموسيقى فى النوتة يجب أن تكون قد اكتسبت إعداداً عقلياً أكثر من ذلك ؟

نيوتن : أوافقك من ناحية الصنعة . وهذا يعنى أن مادة هذه الأعمال الفنية تتميز بعمق غريب ، كما تمتاز أيضاً « ببساطة » فى الشكل تجعلها إذا ما قورنت بآثار ميكائيل انجلو ودوناتيللو بدت لعب أطفال بمعنى العبارة الحرفى والمجازى ؛ أجل لعب أطفال إذا قورنت بالآثار الفنية الناضجة . ألا توافقنى على هذا ؟

ماثيوز : إنى أوافقك على هذا أيضا ، ولكنى أعتقد أن ثمة نقطة هامة فى هذا الموضوع تستدعى الذكر ، وهى أن جميع الفنون الأخرى تتطلب إعداداً فنياً متخصصا : فالموسيقى وصانع الأفلام والكاتب المسرحى يجب أن يعرفوا المهنة التى يحترفونها . ونحن جميعاً نولد بأعيننا وفى استطاعتنا أن نرى ما حولنا ، والطفل وهو يشكل تماثيله الصغيرة قد وهبت له القدرة الحق على رؤية ما حوله مثلما يفعل الراشد . وهذه القدرة على أن يرى الطفل شيئاً يرغب فى إبداعه ، ثم يستطيع أن يصنعه بيديه على طريقة الهواة — لا تنتقص من قيمة العالم المنظور ، بل تسبغ عليه الجدة .

والفن كما قلت من قبل يتم على مرحلتين ، وما فعله الطفل هو تحقيق للمرحلة الأولى ، فقد جمع مادته عن طريق عينيه . وفنانك العظيم ومن ثم الأعمال الفنية الرائعة تجىء بعد ذلك حين يزن الفنان العظيم مادته ثم يبنيها وينسجها فى إطار أكثر حذقاً ، وأعظم استهواء للنفوس وأشد إثارة للاهتمام بين الناس الناضجين. وفى هذه الحال تصير المادة وأثرها فى الناس عملا فنياً رائعا . وهذه المعروضات فيها المادة التى تصنع منها جميع الفنون ، ونحن نشكر للفنانين الصغار ما أثاروه فينا من أحاسيس ، ولكننا نشكر أيضاً الرسام العظيم والنحات العظيم لأنهما بنيا من هذه المادة شيئاً أعظم وأروع ، إنهما بنيا قصراً فى حين بنى هؤلاء الأطفال أكواخاً من «الطمى» وإن كانت أكواخاً رائعة حقاً .

دنت : علينا الآن أن نغير من آرائنا التى تقول بأن الفن طويل الأمد والوقت يمر سريعاً فنقول : إن الحياة طويلة ، والنحت يسير .

(عاصفة من الاعتراض)

دنيس ما ثيوز : لقد غابت عنك الفكرة

إريك نيوتن : إذا كان لى أن ألخص الموضوع فى جملة واحدة فإنى أقول : إننا نجد فى هذه المعروضات مادة ذات شأن ، أما الشكل فساذج ، فى حين أن الفنان الكبير لا يقل الشكل عنده عن المادة سواء فى الإحكام والأهمية . والحق أنكم قد بلغتم بنا إلى موضوع نستطيع أن نؤلف فيه كتباً عدة ، وليس لدينا الوقت لتأليف هذه الكتب .

العروبة فى شعر الجارم

بقلم الدكتور احمد الحوفى

قضى الشعراء فى العصر الحديث ردحاً من الدهر يتجاوبون بأهازيج الوحدة الإسلامية ممثلة فى الخلافة العثمانية ، وأرّث حماستهم للخلافة أنهم وجدوا الدول الغربية تكيد أعظم الكيد للإسلام وشعوبه فى حملاتها على تركيا ، وعلى الولايات الإسلامية الخاضعة لها .

وهالهم أن الدول الأوروبية تبيّت الشر للخلافة ، وتتطلع إلى اقتسام ولاياتها ، وتحرض المسيحية منها على الاستقلال والانفصال . وقد تكشف هذا فى مؤتمر برلين سنة ١٨٧٨ م حينما اجتمع لحل مشكلات تركيا فى البلقان ، لكنه لم يُسفر إلا عن تمزيق ولاياتها وابتلاعها .

وقد بدأ تحقيق المطامع بأن احتلت إنجلترا جزيرة قبرص ، واحتلت الروسيا بعض ممتلكات تركيا على البحر الأسود، واضطرت تركيا إلى التخلى عن رومانيا والصرب ، ثم احتلت فرنسا تونس فى سنة ١٨٨١ ؛ وبعد ذلك بعام واحد نصبت إنجلترا أحابيلها لاحتلال مصر غير عابئة بمعاهدة لندن سنة ١٨٤٠ م ، ثم هاجمت إيطاليا طرابلس عام ١٩١١ ، واضطرت تركيا إلى التخلى عنها سنة ١٩١٢ لتفرغ لثورات فى البلقان عاتية .

فكان الرد الطبيعى على هذا العدوان المتكرر أن يؤيد المستنيرون الخلافة ، وأن يناصروا آل عثمان ، وأن يتهموا أوروبا — صادقين — بأنها تجددها حرباً صليبية ثانية ، وأنها لاتصوّب ضرباتها إلى تركيا وحدها ، بل تصوّبها إلى الإسلام ممثلا فى الخلافة الإسلامية ، وفى بنى عثمان !

ولم يجد الساسة والأدباء فى ذلك الوقت تنافياً بين العاطفة الدينية والعاطفة الوطنية ، بل لقد وجدوا فى ارتباطهم الإسلامى بتركيا سلاحاً يفلون به الاستعمار الأوروبى الطاغى :

نتبيّن هذا فى مصر وفى سورية وفى العراق إلا على ألسنة قلة من الأدباء كانت لهم منازع فردية جامحة .

لكن العرب المستنيرين لم ينسوا فى هذا الخضم أنهم أصحاب قومية يجب أن تنفرد ، وقد بدأ نزوعهم هذا يستعلن منذ أواخر القرن التاسع عشر مطالباً بحقوق العرب ، مستحثاً عزائمهم مسلمين ومسيحيين إلى أن يتحدوا ليكون لهم كيان خاص فى الخلافة العثمانية ، ويدركوا العنت النازل بهم ، ونشأت جمعيات شتى لتحقيق هذا الغرض : منها جمعية حفظ حقوق الملة العربية سنة ١٨٨١ م ، والجمعية التى انعقدت فى باريس سنة ١٨٩٦ من شباب العرب والترك ، ودعت إلى أن يحكم الولايات العربية حكام من العرب مستقلون فى ظل الخلافة العثمانية ، ثم صدر الدستور العثمانى سنة ١٩٠٨ ، فحقق للعرب بعض ما يريدون ؛ إذ انتخب من الأقاليم العربية نواب يمثلون العرب بالآستانة وكان عددهم يزيد على ربع أعضاء المجلس .

ورأى أحرار العرب فى الدستور كفالة لحريتهم ، فانطلقت ألسنتهم من عقالها ، وأقلامهم من أغلالها ، وتنفس الذين كانوا مختنقين بالإرهاب والاستبداد ، فتيقظ العرب ، وازداد إدراكهم لحقوقهم المسلوبة ؛ ورأوا أنهم ورثة مجد يجب أن يبعثوه ، وصدرت صحف عدة فى العواصم العربية كان لها تأثير عظيم فى

إيقاظ الرأى العام ، وبث الروح القومى العربى .

ثم تبين العرب أن أقطاب العهد الجديد يسيرون فى الحكم كسابقيهم ، فيعززون قوميتهم التركية ، ويقاومون العناصر الأخرى، وجعلت الصحافة التركية تكشف عن نوايا الأتراك ، وتنال من العرب ؛ فانبرت الصحف العربية تردُّ على التهجم بمثله ، ونظم الشعراء من الترك ومن العرب قصائد ، وكان فى هذا الصراع إذكاء للقومية العربية .

ونجم عن هذا الشعور أن انفضَّ العرب عن الاتحاديين ، وأن شرعوا ينشئون جمعيات عربية جديدة فى عواصمهم بالقاهرة ودمشق وبيروت وبغداد وفى الآستانة نفسها لتعزيز العرب ، والدفاع عن حقوقهم ، وتسويتهم بالترك فى الوظائف والأعمال .

وكان لهذه الجمعيات أثرها القوى فى بعث القومية العربية ، وتنبه الشعور القومى ، والدعوة إلى حكم عربى داخلى، وإلى تعاون العرب على ما فيه خيرهم، وناصرتهم جرائد شتى بالأقطار العربية .

ومنذ ذلك الوقت ترددت فكرة القومية العربية فى الشعر الحديث خافتة الصوت ، مبهمة الغاية فى أول الأمر ، ثم قوى صوتها ، واتضحت أهدافها بعد ذلك .

والحق أن الفضل فى نشأة الجامعة العربية القائمة ، وفى استهلال الوحدة العربية المنشودة — يرجع إلى الأدباء قبل أن يرجع إلى الساسة ؛ لأن الأدباء يصدرون عن نفوس مبرأة من المطامع الشخصية ، ويعبّرون عن آمال الشعب ، أما الساسة فكثيراً ما كانت تسيطر عليهم أهواؤهم وشهواتهم الخاصة ومخاوفهم من الوحدة، فصاروا يقفون بالفكرة ، أو يرجعون بها إلى الوراء أكثر مما يدفعونها إلى الأمام .

* * *

ولقد كان الجارم من اللاهجين بالوحدة العربية الداعين إلى ضرورتها وشدة الحاجة إليها ، بل إن الجارم فى مقدمة هؤلاء ؛ فطالما آزر الدعوة إلى الوحدة ، وطالما أشاد بها ، وحيَّا بوادرها ، وتغنى بآثارها .

وحدة أساسها الجنس واللغة

ولم تكن الوحدة فى رأى الجارم وحدة دينية كوحدة الخلافة ؛ إذ تبين من التجربة الطويلة أن الوحدة الدينية عرضة للزعازع والرجات والدسائس ؛ وإنما هى وحدة جنسية عربية تؤلف قلوب المسلمين والمسيحيين ، وتربطهم بروابط وثيقة من الدم ومن اللغة ومن البيئة ومن الآمال والآلام : يتجلى ذلك فى قوله :

بنى العروبة إن الله يجمعنـا
فلا يفرقنا فى الأرض إنسان
لنا بها وطن حر نلوذ به
إذا تناءت مسافات وأوطان
غدا الصليب هلالا فى توحُّدنا
وجمّع القوم إنجيلٌ وقرآن
ولم نبال فروقاً شتت أمماً
عدنان غسان ، أو غسان عدنان
أواصر الدم والتـاريخ تجمعنا
وكلنا فى رحاب الشرق إخوان(١)

ويتجلى فى قوله لسكان العراق :

بغـداد يا بلد الرشيد
ومنـارة المجـد التليد
يا سطر مجـد للعرو
بة خُط فى لوح الوجود
يا مغرب الأمـل القديـ
ـم ومشرق الأمـل الجـديد

---

(١) الديوان : ١٨١/٤

بغداد إنّا — وفـد مص
ر — نفيض بالشوق الأكيـد
أهلـوك أهلـونا وأبـ
نـاء العشيرة والجـدود
بين القلـوب تشوّفٌ
كتشوف الصب العميـد
حتى يكاد يحب نخـ
لك نخـل أهلي في رشيد
شطت منازلنـا ومـا احـ
تاج الفـؤاد إلى بريـد
الـرافـدان تمـازجـا
في الحب بالنيل السعيد
وتعـانق الظـلان : ظـلُّ
الطـاق (١) والهـرم المشيد (٢)

ولكن هذا لا ينفي أن يكون الدين وشيجة أخرى من الوشائج التي تربط بعض العرب ببعض : فالعربيّ في مصر يرتبط بأخيه العربيّ في الحجاز أو في الشام أو في العراق بروابط من الجنس واللغة مضافاً إليها الإسلام إن كانا مسلمين ، والمسيحية إن كانا مسيحيين ، وليس في هذا شائبة من التعصب الديني . .

يقول الجارم في مناجاته لسكان الحجاز :

يا جيرة الحرم المزهوّ ساكنه
سقى العهود الخوالي كلُّ منسكب
لي بينكم صلة عزت أواصرها
لأنها صلة القرآن والنسب (٣)

ويتحدث عن الإسلام مرة أخرى في قوله لسكان العراق :

(١) إيوان كسرى وهو قريب من بغداد .
(٢) ديوان الجارم ٢/١٣٩ .
(٣) الديوان : ٣/٥٩ .

سموت إلى بغداد والشوق نحوها
يساورني حيناً وحيناً أساوره
كلانا نأى عن أهله وعشيره
ليلقاه فيها أهله وعشائره
حبيب إلى نفسي العراقُ وأهـله
وسالفُه الزاهي المجيد وحاضره
ديار بها الإسلام أرسل ضوءه
فسار مسير الشمس في الأفق سائره
ومدت بها الآداب ظلاً على الورى
تساوت به آصالُه وهواجـره
تجلى بها عهد الرشيد وعزه
وزاهر ملك الفاتحين وباهره
إذا شئت مجد العرب في عنفوانه
فهذي مغانيه وهذي منائره (١)

ويجمع الجنس والدين في قوله لسكان السودان :

إن جُزت يوما إلى السودان فارع له
مودة كصفاء الدر مكنونا
عهد له قد رعيناه بأعيننـا
وعروة قد عقدناها بأيدينا
ظلُّ العروبة والقرآن يجمعنا
وسلسل النيل يرويهم ويُرْوينا (٢)

مظاهر الوحدة

والجارم حفيٌّ بتصوير مظاهر الوحدة : من تجاوب في المشاعر ، ومشاركة في الأفراح ، ومقاسمة للأتراح ؛ لأن العرب — وإن تناءت ديارهم — إخوة يتقاسمون السراء ويتآزرون في الضراء .

وقد صوّر الجارم هذه المشاركة عدة مرات ، وفي كل مرة جعلها بين العواصم أو الأنهار أو الجبال أو

(١) الديوان : ٢/١١٤ .
(٢) الديوان : ٤/٧٢ .

الأشجار ؛ يريد بذلك أن يؤكد الود بين الجماد دلالة على أنه بين الأناسى أقوى وأعمق ؛ لأنه من أثر الفطرة ؛ يقول الجارم :

تذوب حشاشات العواصم حسرة
إذا دميت من كف بغداد إصبع
ولو صدعت فى سفح لبنان صخرة
لدكّ ذرا الأهرام هذا التصدع
ولو بردى أنّت لخطب مياهه
لسالت بوادى النيل للنيل أدمع
ولو مس رضوى عاصف الريح مرة
لباتت له أكبادنا تتقطع (١)

ويرجّع هذا فى قوله :

لبنان مُذ حلت ذراك ركابنا
حلت من الدنيا بأكرم ساح
الأرز فيك ونخل مصر كلاهما
أخوان فى الأتراح والأفراح
والنيل منك ، فلو بكيت لفادح
غمر الشطوط بدمعه النضاح (٢)

ثم يؤكده بقوله :

حمامة وادى الرافدين ابعثى الهوى
حنيناً، فما أحلى الحنين وما أشدى !
فى النيل أرواح ترفّ خوافق
تقاسمك التاريخ والدين والودا
ظماء إلى ماء بدجلة سلسل
تود بنور العين لو رأت الوردا
إذا مسّت البأساء أذيال دجلة
قرأت الأسى فى صفحة النيل والكمدا
وإن طرفت عين ببغداد من قذى
رأيت بمصر أعيناً ملئت سهدا

(١) الديوان : ٤/٤٣ .
(٢) الديوان : ٤/٨٢ .

إخاء على الفصحى توثق عقده
وشدت على الإيمان أطرافه شدا
لنا فى صميم المجد خير أبوة
زُهينا بها أصلا وتاهت بنا وُلدا (١)

وسائل التقريب

وهو لهذا يشيد بالوسائل التى تقرب الإخوة ، وتصل بينهم بصلات الودّ والوفاء ، وتسفر بينهم ، وتعلم كلاً أحوال الآخر .

فقد تنبه إلى أن الإذاعة ذات أثر حميد فى إيقاظ الوحدة العربية وتقويتها ومدها بغذاء موصول فى قوله :

تعالىْ نطير بريش الأثير
ونعلـو به حيثما يعتـلى
نمرّ كما مرّ طيف الخيـال
ألمّ لـماماً ولم يحـلل
فبينـا نحدث أهل الحجـاز
إذا صوتك العـذب فى الموصل
نحيى بنى العرب الأوفيـاء
ونسمعهم غـرّدَ البلبـل
أولئك قومى بنـاة الفخـار
وزين المحـافل والجحفـل
ولولا الإذاعة عاش الكرام
حماة العروبة فى معزل (٢)

ويهش لانعقاد المؤتمر الطبى العربى بالقاهرة سنة ١٩٣٩ يوم الوقوف بعرفة ، فى قوله :

أيها الوافدون من أمم الشر
ق وأشباله الأباة الصيد
اهبطوا مصر كم بها من قلوب
شفها حبكم وكم من كبود

(١) الديوان : ٤/٨٦ .
(٢) الديوان : ٢/١٥٦ .

قد رأينا فى قربكم يوم عيد
قرنته المنى إلى يوم عيد
إن مصراً لكم بلاد وأهل
ليس فى الحب بيننا من حدود
جمعتنا الفصحى فما من وهاد
فرّقت بيننا ولا من نجـود
يصل الحب حيث لا تصل الشم
س ويجتاز شامخات السدود[1]

حفز العزائم

ولقد كان موفقاً فى تأريثه القومية العربية بجذوات من ماضى العرب المجيد ؛ ليستبين العرب أنهم كانوا فى سالف عهدهم سادة الدنيا ، وزينة الأرض بطولة ، وسماحة ، ونخوة ، وكرما ، وحضارة ؛ وليبعثهم هذا المجد العريق على رفض الذل ، وعلى الأنفة من الاستعمار ، والانطلاق من القيود إلى منفسح العزة والمجد ؛ فإنه لا يحفز الأمم على النهوض مثل الجهاد الدائب لاستعادة مجدها الضائع ؛ فقد فاخر بالمجد العربى فى قوله :

إنى كتاب إلى الأجيال تقرؤه
له التغنى بمجد العُرْب عنوان
مجد على الدهر مذ كانت أوائله
ودولة لبنى الفصحى وسلطان
صوارم ريعت الدنيا لوثبتها
وحُطمت صولجانات وتيجان
الناس عندهم أبناء واحـدة
فليس فى الأرض سادات وعبدان
تراكضوا فوق خيل من عزائمهم
لهم من الحق أسياف وخُرصان
وكلما هدموا للشرك باذخـة
أقيم للدين والقسطاس بنيان

(١) الديوان : ٣/٨٠ .

فى السلم إن حكموا كانوا ملائكة
وفى لظى الحرب تحت النقع جِنّان
أقلامهم سايرت أسياف صولتهم
للسيف فتح وللأقلام عرفان
فأين من شرعهم روما وما تركت ؟
وأين من علمهم فرس ويونان؟
كانوا أساتذة الآفاق كم نهلت
من فيضهم أمم ظمأى وبلدان !
كانوا يداً ضمّت الدنيا أصابعها
ففرّقتها حزازات وأضغان[1]

ومجّد الشاعر مصر ، وباهى بها ، وبماضيها المجيد ، ثم انتقل إلى المباهاة بالعرب أجداده ، فقال :

أين عمرو فتى العروبة والإقـ
ـدام أوفى مجاهد بالعقـود ؟
شَمَّرِيّ يحطم السيف بالسيـ
ـف ويرمى الصنديد بالصنديد
لم يكن جيشه الذى الزحف إلا
قوة العزم صورت فى جنود

إلى أن يقول :

صعدوا للعلا بريش نسور
ومضوا للردى بعزم أسود
ملكوا الأرض لم يسيئوا إلى شعـ
ـب ولم يحكموه حكم العبيد
هم جدودى وأين مثل جدودى
إن تصدى مفاخر بالجدود ؟[2]

ووصف الصحراء بين مصر والسودان ، واستطرد من وصفها إلى الإشارة بعزة العرب ، وعدلهم فى حكمهم

(١) الديوان : ٤/١٨٠ .
(٢) الديوان : ٣/٧١ .

وبطولتهم فى حروبهم وبسطة ملكهم ، وفضلهم على العالم :

ثم انتقلنا إلى الصحراء توسعنا
بعدا ونوسعها صبرا وتهوينا

صمتٌ وسحرٌ وإرهابٌ وبعد مدى
ماذا تكونين ؟ قولى ، ما تكونينا ؟

صحراء ، فيك خبيئاً سر عزتنا
فأفصحى عن مكان السر واهدينا

إنا بنو العرب يا صحراء كم نحتت
من صخرك الصلد أخلاقاً أوالينا

عزوا وعزت بهم أخلاق أمتهم
فى الأرض لما أعزوا الخلق والدِّينا

مِنَصّة الحكم زانوها ملائكة
وجذوة الحرب شبوها شياطينا

كانوا رعاة جمال قبل نهضتهم
وبعدها ملئوا الآفاق تمدينا

إن كبرتْ بأقاصى الصين مئذنة
سمعت فى الغرب تهليل المصلينا[١]

وكرّر الفخار فى قوله :

إذا البيد لم تنبت نباتاً فحسبها
فقد أنبتت فينا كريم الشمائل

ألسنا الكرامَ الغرّ من آل يعرُب
لدى الروع أو عند التفاف المحافل؟

حمينا بحمد الله أنساب قومنا
وصُنَّا على الأيام مجد الأوائل

وما خلقت إلا لعزم نفوسنا
كأنا خلقنا من غبار الجحافل[٢]

(١) الديوان : ٤/٧٥ .

(٢) الديوان : ٤/٩٠ .

ولما أعلن انتهاء الحرب الكبرى فى مايو سنة ١٩٤٥ — استقبل الجارم هذه البشرى بالابتهاج والتأييد ، ورسم صوراً لأمانيه ، ومن هذه الأمانى أن يسترد العرب عزهم واستقلالهم :

ليت شعرى ماذا سنجنى من النصـ
ـر وهل تصدُق الليالى الوعودا ؟

وهل الأربعُ الروائع[١] كانت
حلماً أو مواثقاً وعهودا ؟

وهل العُربُ تسترد حماها
وتناجى فردوسها المفقودا ؟

وترى فى السلام مجداً طريفاً
جاء يحيى بالأمس مجداً تليدا[٢]

توجيه

ولم ينس أن يوجه القومية العربية إلى بعض الوسائل التى تكفل سيرها إلى الهدف الموحد : فقد أهاب بالمؤتمر الطبى العربى المجتمع فى لبنان سنة ١٩٤٤ أن يعرّب لغة الطب ؛ لأن الفصحى قديرة على التأليف والتدريس ، وليس من القومية أن نهمل لغتنا ونتعلم بلغة خصومنا :

يا خيرة الشرق المدلّ بقومه
هذا أوان البعث والإصلاح

المجد فوقكمُ دنت أفنانه
فتلقفوا ثمراته بالراح

وانفوا عن الطبّ الرّطانة إنها
نمشٌ يعيث بوجهه الوضاح

كم فى حمى الفصحى وبين كنوزها
من مشرقات بالبيان فصاح !

(١) الحريات الأربع فى ميثاق الأطلنطى .

(٢) الديوان : ٤/٣٥ .

ما أنكرت أمم لسان جدودها
يوما وسارت فى طريق فلاح [١]

وهتف بالعرب أن يجدوا فى التسلح بالعلم ، وأن يوحدوا المناهج الدراسية أو يقربوا بينها ؛ لينشأ فتيانهم متلائمين فى ثقافتهم ، متوافقين فى ميولهم ؛ وأن يُعنوا أعظم العناية بلغتهم ؛ لأنها عنوان وحدتهم :

بنى العروبة مدوا للعلوم يداً
فلن تقام بغير العلم أركان
جمعتم لشباب الشرق مؤتمراً
بمثله تزدهى الفصحى وتزدان
فقربوا نهجكم فالروح واحدة
وكلهم فى جمال السبق أقران
وحببوا لغة العرب الفصاح لهم
فإن خذلانها للشرق خذلان
قولوا لهم إنها عنوان وحدتهم
وإنهم حولها جند وأعوان [٢]

وأهاب بالعرب أن يثبوا إلى تحقيق آمالهم وثبا ، وأن يطيروا إلى العلا طيرانا ؛ ليستعيدوا مكانتهم الأولى ، وحضارتهم الزاهرة ؛ وضرب لهم مثالا من مصر الجادة فى نهضتها ؛ حتى لقد استعادت عصر العروبة الذهبى :

أمة العرب آن أن ينهض النسـ
ـر فقد طال عهد الرقود
صفقى بالجناح فى أذن النجـ
ـم ومدى فضل العنان وسودى
وأعيدى حضارة زانت الدنـ
ـيا فكم ودت المنى أن تُعيدى
إنما المجد أن تريدى وتمضى
ثم تمضى سباقة وتريدى

لا ينال العلا سوى عبقرى
راسخ العزم كالصفاة جليد
قد أعدنا عهد العروبة فى مصـ
ـر وذكرى فردوسها المفقود [١]

ويقول فى حفز العزائم أيضاً :

يا أمة العرب اركضى
ملء العنان ولا تهيدى [٢]
سودى فآمال المنى
والعبقرية أن تسودى
هذا أوانُ العَدْوِ لا الـ
إبطاء والمشى الوئيد
المجد أن تتوثبى
وإذا وثبت فلا تحيدى
وتحلقى فوق النجو
م بلا شبيه أو نديد
وإذا شدا الكون المفا
خر كنت عنوان النشيد
لا تخطئى حد العلا
ما للمعالى من حدود
من يصطد النسر الوثو
ب يعفّ عن صيد الفهود [٣]

ويهتف بالعرب أن يعتصموا بوحدتهم ؛ ليراهم العدو جماعة فى فرد وفرداً فى جماعة ؛ ويحثهم على أن يجددوا آمالهم وأعمالهم ، وألا يقنعوا بمطلب ينالونه .

ثم يذكرهم ببطولتهم ، وبأنهم أبناء الحروب ألفوها وألفتهم ، واستحلَوْا غبارها ، فكان أحلى فى أفواههم من الشهد ، وأضوع من المسك ؛ ويعقب على هذا بأن

(١) الديوان : ٤/٨٢ .
(٢) الديوان : ٤/١٨٢ .

(١) الديوان : ٣/٨٠ .
(٢) لا تبالى .
(٣) الديوان : ٢/١٤٧ .

لقاء القوة بالقوة لا مفرّ منه إذا لم يكن فى الحلم نفع للحليم ، وإنه ليلمح بهذا إلى أن واجب العرب أن يحاربوا للذود عن وحدتهم إذا ما اضطروا إلى الحرب :

أولئك أبناء العروبة مالهم
عن الفضل منأى أو عن الجد منزع
همُ فى ظلال الحق جمع موحد
وعند التقاء الرأى فرد مُجَمَّعُ
وقد يدرك الغايات رأى مدرع
إذا ناء بالأمر الكَمِىُّ المدرَّعُ
لهم أمل لا ينتهى عند مطلب
لقد ذل من يُعطى القليل فيقنع
غبار رحى الهيجاء فى لهـــواتهم
من الشهد أحلى أو من المسك أضوع
إذا لم يكن حلم الحليم بنافع
فإن صدام الجهل بالجهل أنفع [١]

ابتهاجه بالجامعة العربية

ثم تحقق الحلم ، واستهلت الجامعة العربية سنة ١٩٤٤ ، فابتهج الجارم أيما ابتهاج ، وتغنى ببهجته فى قصيدة طويلة تحدث فيها عن يقظة الشرق ، ونهضته الحديدة ، ووحدته المباركة ، واتفاقه فى السياسة العامة ؛ وهو يريد بالشرق الأمم العربية التى وقعت ميثاق الجامعة :

صحا الشرق وانجاب الكرى عن عيونه
وليس لمن رام الكواكب مضجع
إذا كان فى أحلام ماضيه رائعاً
فنهضته الكبرى أجل وأروع
توحد حتى صار قلباً تحوطه
قلوب من العرب الكرام وأضلع
وأرسلها فى الخافقين وثيقة
لها الحب يملى والوفاء يوقع

(١) الديوان : ٤٣/٤ .

لقد كان حلماً أن نرى الشرق وحدة
ولكن من الأحلام ما يُتوقع
إذا عدِّدَت راياته فهى راية
وإن كثرت أوطانه فهى موضع
فليست حدود الأرض تفصل بيننا
لنا الشرق حدٌ والعروبة موقع [١]

تحذير

لكن هذه الجامعة الوليدة فى حاجة إلى يقظة واعية ، وعيون ساهرة ، وقوة حامية ؛ لأن الدول الغربية كانت تحسبها جامعة صورية ، فإذا هى جامعة حقٌ عملية ، وإذا هى تمهيد لوحدة أقوى وأصلب ، وأعظم جدوى وأشد مناعة .

وهو فى هذه المناسبة يذكِّر العرب بأن الدول الأوروبية قد تنمرت ، وفغرت أفواهها ؛ لتثأر لنفسها من غزوات العرب .

ولا يقتصر على التذكير ، بل يشفع إليه حماسة يقتبسها من الماضى ، وفخاراً يستمده من الحاضر ؛ لتعظم ثقة العرب بأنفسهم وقوتهم ؛ فلا يضعفهم تهديد الغرب ولاوعيده :

تنمر الغرب واحمرت مخالبه
وأرهفت نابها للفتك ذؤبان
ثارات طارق الأولى تؤرقهم
وما لما تترك الثارات نسيان
تيقظ الليث ليث الشرق محتدماً
فارتج منه الشَّرَى واهتز خفان
غضبان رد إلى اليافوخ عفرته ؛
ومن يصاول ليثاً وهو غضبان ؟
لقد حمينا أباة الضيم حوزتنـــا
من أن تباح ودِنَّاهم كما دانوا [٢]

(١) الديوان : ٤٣/٤ .
(٢) الديوان : ١٨١/٤ .

أسى

وإنه ليأسى لنكبة فلسطين أسى يسيل دموعه ، ويعتصر قلبه ، ويذكره بمثيلة لها من قبل ، هى نكبة العرب فى الأندلس ، ويتحسر على عهد صلاح الدين ، ويجهر فى وجه الصهيونية وأعوانها بأن يردوا إلى العرب تراث آبائهم ؛ لأنهم دخلاء أفاقون ؛ وينذرهم بأن اغتصابهم لفلسطين كارثة لا قبل لنا بأن نصبر عليها :

قلبى وفيض دموعى كلما خطرت
ذكرى فلسطين خفاق وهتان

لقد أعاد بها التاريخ أندلساً
أخرى وطاف بها للشر طوفان

ميراثنا فى فتى حِطّين أين مضى ؟
وهل نهايتنا يُتْمٌ وحرمان ؟

رُدّوا تراث أبينا مالكم صلة
به ولا لكمُ فى أمرنا شان

مصيبة برم الصبر الجميل بها
وعز فيها على السلوان سلوان[1]

* * *

أما بعد — فقد كانت العروبة حلماً من أحلام الأدباء ، وأمنية من أمانى الساسة ، ثم صارت حقيقة عملية ، ولكن بعد أن مات الشعراء الذين ناجَوْها ؛ فليتهم عاشوا حتى رأوها وناغَوْها ، ولكن هكذا سنّة الحياة : يغرس الآباء ، ويجنى الأبناء .

(١) الديوان : ١٨٢/٤ .



مستقبل الموسيقى فى مصر

رأى للدكتور فؤاد زكريا

فى مصر كما فى سائر الأقطار العربية نهضة موسيقية ، ولكن المهتمين بشئون هذه النهضة ينسون أنها ليست موجهة التوجيه السليم ، وأن كل موسيقار يسير بموسيقاه فى غير خطة مرسومة ، أو لغير وجهة مأمونة .. فمنهم من يتشبث بالقديم ، ومنهم من يقلد تقليداً خاطئا . وقد أصبح لدينا الآن عدد غير قليل من المعنيين بشئون الموسيقى ، نظريا وعمليا ، ومنهم من درس الموسيقى الشرقية حتى أتقنها ، ثم زار المعاهد الغربية وقام فيها بدراسات عميقة واسعة حتى نال تقدير الغربيين ؛ ويهمنا اليوم أن تفسح «المجلة» صدرها لأصحاب الآراء المختلفة ، ليتحدثوا إلى القراء فى أمر هذا الفن الجليل . لعلنا بتبادل الرأى فى حرية تامة نهتدى إلى السبيل التى توصلنا إلى نهضة تضارع أو تفوق نهضتنا فى الفنون الأخرى .

وننشر فيما يلى مقالين للأستاذين فؤاد زكريا ، ومحمد فتحى ، يبدى كل منهما رأيه فى هذا الموضوع الجليل .

بلادنا تشهد اليوم نهضة فنية لا شك فيها . والمتتبع للجهود التى تُبذل فى مختلف ميادين الفن يشعر لأول وهلة بذلك التحوّل الهائل الذى طرأ على حياتنا الفنية ، والذى نحاول به أن نعوّض ما فاتنا خلال عهود الاستبداد المظلمة ، ونلحق بركب الإنسانية فى مجال من أشرف مجالاتها .

ولست ممن يزعمون أن تجربتنا الفنية قد نضجت ، وأننا اليوم نستطيع أن نباهى بفننا سائر أمم الأرض ، ونعدّ أنفسنا أنداداً لها جميعاً ، كلاّ .. فلا زال أمامنا الكثير من الجهد ومن المحاولات التى قد تنجح حينا وتخفق أحيانا . وليس ذلك راجعاً إلى قصور طبيعى فينا ، أو إلى تفوق فطرى فى غيرنا ، بل هو راجع إلى طبيعة الظروف التى أحاطت بتطوُّرنا ، وبتطورهم ... فالعصور الحديثة فى أمم الغرب بدأت منذ ما يقرب من خمسمائة عام ، والعصور الحديثة فى بلادنا الشرقية بدأت منذ ما يقرب من مائة عام ، بل لا زال فينا من لم يتجاوز حتى اليوم مرحلة العصور الوسطى فى تفكيره وفى نظرته إلى الحياة .

ومع ذلك فالفن عندنا يخطو — كما قلت — خطوات واسعة إلى الأمام ، وشخصيتنا المستقلة قد بدأت تظهر فى كثير من الفنون ، وأصبح فى وسعنا أن نتقدم بإنتاجنا إلى شعوب الأرض المستنيرة لنقول لها : هذه لوحة مصرية ، أو هذا تمثال مصرى ، أو هذه مسرحية مصرية .

ولكن فنًّا واحداً تخلَّف عن الركب ، وظل مستواه فى انحدار مستمر ، بل متزايد ، حتى اليوم ، ولم ننتج فيه أى إنتاج نستطيع أن نفخر به ، أو أن نعدّه معبِّراً عن مشاعرنا وأحاسيسنا ... ذلك هو الفن الموسيقى .

أجل ، فالموسيقى فى بلادنا فى محنة ... وهذه المحنة تحسُّ بها قلَّة واعية متفتحة ، ولكنها تكتم إحساسها هذا ، وتكتفى بإشباع نهمها إلى هذا الفن الرفيع من إنتاج عباقرة الأمم الأخرى ، وتنفصل انفصالا شبه تام عن متابعة أحوال هذا الفن فى مصر .

والحق أن لهذه القلة الواعية بعض العذر فى انفصالها وانعزالها هذا ؛ فقد ابتُلينا فى بلادنا بجماعة من المنتمين إلى المجال الفنى ، قد نصَّب أفرادها أنفسهم مدافعين

عن قضية الفن المصرى ، فلا يكاد يرتفع صوت بالنقد ، وبالدعوة إلى مزيد من النهوض ، وإلى تجاوز الأوضاع البالية التى تسود بيننا ، حتى يهبّ هؤلاء مدافعين عن كل ما هو سائد ليبقى كما هو سائداً ، ومهاجمين للناقد بأساليب لها مظهر برّاق ، ولكنها فى حقيقتها زائفة خدّاعة ، كالقول بأن الناقد يتأثر بالفن « الأجنبى » ، وأن « وطنيتنا » تحتم علينا ألا نأخذ من هذه الأساليب « الدخيلة » شيئاً . لهذا آثرت القلة الواعية الصمت ، واكتفت بالسير فى الطريق الذى اقتنعت بأنه هو الصحيح ، تاركة الباقين على ما هم عليه .

ولكن من المحال أن تظل الأمور على هذا النحو ، وأن يدوم هذا الازدواج الحاد بين أقلية واعية وأغلبية غير واعية . بل إن هذه الثنائية ذاتها أكبر خطر يصيب قضية الفن ، وقضية الثقافة بوجه عام ؛ فما قامت نهضة حقيقية إلا كانت المشاركة فيها عامة . وكل اتجاه ارستقراطى فى الفن وفى الثقافة قد يأتى — من آن لآخر — بإنتاج فردى رفيع ، ولكنه لا يمكن أن يسمى « نهضة » بالمعنى الصحيح ، إذ أن كل نهضة لا بد أن تكون إنسانية ، يشارك فيها أكبر قدر ممكن من الناس ، ومن هنا كانت الضرورة تقضى بالدعوة إلى محو هذه الثنائية ، لا بأن تقبل الأقلية الواعية الأوضاع التى خدعت بها الأكثرية ، بل بأن تنبهها إلى ما فى هذه الأوضاع من أخطاء ، وتشاركها فى السعى إلى النهوض على أسس سليمة .

فما هى مظاهر محنة الموسيقى فى مصر ؟

للموسيقى — بوجه عام — لحظات ثلاث : لحظة التأليف ، وذلك بالمعنى الواسع لهذه الكلمة ، وهو يشمل تأليف الألحان وتأليف الكلمات معاً ؛ ولحظة الأداء ، وهو يشمل الأداء الصوتى فى الغناء ، والعزف على الآلات ؛ ولحظة الاستماع . فالعلاقة الموسيقية إذن ثلاثية : بين المؤلف والقائم بالأداء والمستمع . فلنتحدث عن كل عنصر من عناصر هذه العلاقة على حدة .

* * *

أما التأليف الموسيقى عندنا فلا شك فى انحدار مستواه . وأستطيع أن أقول مطمئناً : إن الأكثرية من مؤلفينا الموسيقيين غير مثقفة فنياً . وقد يبدو هذا القول غريبا ، ولكن يكفى أن يدرك القارىء أن « العالم » من مشاهير الملحنين هو من يعرف التدوين الموسيقى ، وقراءة المدوّنات (النوتة) ، مع أن هذه من الأوليات التى يجيدها تلاميذ المدارس الابتدائية فى البلاد المتقدمة ! أما الباقون ، وهم كثيرون ، فحتى هذه الأوليات لا يعرفونها .

ومن المؤسف حقاً أن جهود هؤلاء المؤلفين الموسيقيين جميعا لا تنصرف إلى التزود بالعلم الصحيح ، وحسبهم تلك الثروات الضخمة التى تنهال عليهم ، ففيم الحاجة إلى العلم إذن ، ما دامت الغاية قد تحققت ؟

قد يكون هذا الحكم قاسيا ، وقد تكون لهجته عنيفة ، ولكنى أقولها صراحة : إننا فى حاجة إلى جيل آخر من الموسيقيين ، فالجيل الحالى ميئوس منه تماماً . . . نحن فى حاجة إلى جيل من الموسيقيين « العلماء » بالمعنى الصحيح لهذه الكلمة ، يقضى الواحد منهم سنوات طويلة من عمره فى دراسة شاقة مضنية ، يجنى ثمرتها فى النهاية ، ولا يتوقف عن تحصيل المزيد من العلم طوال حياته ، مهما أصاب من نجاح . . . فالفنون اليوم لم تعد تلقائية ، ولم تعد الفطرة السليمة تجدى فتيلا إن لم تصحبها دراسة عميقة . والعلم قد تغلغل فى كل نواحى حياة الإنسان ، حتى فى نتاج خياله ... فَمَن من موسيقيينا الحاليين أدرك ذلك ؟ وَمَنْ منهم عمل على تحقيق هذا الهدف ؟

إن فن الصوت — وهو أرفع الفنون وأعمقها — له مجالات واسعة ، وتشكيل الأصوات له إمكانيات لا تنفد ،

ولكننا فى مصر لم نُفد من هذه الإمكانيات الضخمة إلا على نحو ساذج ، بل على نحو يكاد يكون بدائياً : ألحان تسير على وتيرة واحدة ، آلات قليلة تسير كلها فى تيار واحد وليس لها إلا بعدٌ واحد ، إيقاع سطحى راقص . . . إلى آخر العيوب الكثيرة التى ترجع كلها إلى سبب واحد : هو الافتقار إلى العلم [١] .

ويوم يظهر جيل من الموسيقيين الدارسين الذين يستغلون الإمكانيات الواسعة للصوت إلى أقصى حدودها ، يومئذ ستظهر الألحان العميقة المعبِّرة ، وتتخلص الموسيقى من إسار الأغنية التى ظلت تخنقها وتكبلها بقيودها إلى اليوم ، فتصبح فنا مستقلا يستطيع أن يقف على قدميه ، لتعبر أصواته وحدها عن شتى المشاعر والأحاسيس

* * *

أما عيوب الأداء فى موسيقانا فلا تقل أبداً عن عيوب التأليف ؛ إذ أن الأمرين فى الحق مرتبطان .

ويوم توجد الموسيقى الرفيعة ، فلا بد أن يرتفع الأداء إلى مستواها ، أما حين تمضى الأمور بلا رقيب ، وحين تعدم المسئولية فستعمٌ هذه الصفة الجميع !

فالعزف — أولا — لم يبلغ أى مستوى رفيع ، ونستطيع أن نلمس ذلك بوضوح فى الآلات المشتركة بيننا وبين سائر البلدان ، مثل الكمان : فالفارق هائل بين عازفينا والعازفين العالميين ، وعلى من ينكر ذلك أن يستمع إلى تسجيلاتهم ؛ فإنه سيدرك عندئذ قيمة فضيلة التواضع !. هذا عن العزف المنفرد ، أما العزف الجماعى فى الفرق الكبيرة — فلا شك أن هذا الفن لا زال عندنا فى مراحله الأولى ، وليس لدينا من نستطيع أن نطمئن إلى تخصصه فيه بالقدر الكافى . وقد اعترف المسئولون عندنا بهذه الحقيقة لحسن الحظ ، وشرعوا يسلكون الطريق الصحيح : طريق استقدام الخبراء من البلدان الأخرى ليعينونا فيما لا نحسن .

أما الأداء الصوتى فأمره أعجب : إن الأصوات فى الغناء الشائع بيننا محدودة إلى أقصى حد . ومن المؤسف حقًّا أن يصف الكثيرون منا الغناء الغربى مثلا بأنه « صراخ » ، مع أن كل ما فى الأمر من فارق هو أن هذا « الصراخ » يستنفد كل إمكانيات الحنجرة البشرية ، ويصل بها إلى آفاق تعجز عن الوصول إليها الأصوات التى تردِّد أغانينا ، والتى تكاد تنحصر كلها فى طبقة « الكلام » المعتادة . ومعظم أصوات المغنين عندنا « ميكروفونية » ، فليس فيها من القوة الطبيعية ما يمكنها من الوصول إلى الآذان إلا عن طريق مكبر الصوت وأخيراً فالغناء عندنا ارتجالى إلى حد بعيد ، مع أن الصوت البشرى قابل للتدريب الذى يضفى عليه مزيداً من المرونة ، بل القوة والامتداد ، وهنا تعود ظاهرة الافتقار إلى الدراسة والعلم مرة أخرى إلى الظهور !

* * *

ومشكلة الاستماع إلى الموسيقى تستحق منا الانتباه بحق. فما حالتنا الذهنية حين نستمع إلى الموسيقى المصرية ؟ إننا نستمع إليها ونحن نتسامر ، أو خلال وجبات الطعام ، أو قراءة الصحف ، أو الحديث اليومى المتبادل.. فما دلالة ذلك؟ المعنى الوحيد الذى تُفسر به هذه الظاهرة هو أن الفن الموسيقى لم يتغلغل فينا إلى الحد الذى يجعلنا نتفرغ له ، ونتهيأ لتلقيه ، فننصرف عن غيره من الشواغل. ولنا العذر فى ذلك ؛ فما بلغت الموسيقى التى نستمع إليها من العمق ما يجعلها جديرة بالاحترام والإنصات الخاشع ، بل إن ضحالتها لا تترك لها فى نفوسنا إلا مكانا ضئيلا ، فلا تشغل من انتباهنا إلا قدراً ، والقدر الباقى تشغله معها شئون الحياة اليومية المعتادة !

على أن الموسيقى قادرة بحق على أن تشغل كل انتباهنا ، وتملأ كل فراغات أنفسنا لو قُدِّمت إلينا فى صورتها الكاملة . وإذن فالمستمع — المصرى والشرقى بوجه عام — يفتقر إلى التجربة الموسيقية الصحيحة ،

(١) انظر لمؤلف المقال كتاب : التعبير الموسيقى (القسم الثانى)

أى أنه عاجز عن أن يتذوق فنًا رفيعًا تذوقاً كاملا ، وسيظل هذا الميدان الضخم مجهولا لديه حتى يُقدَّم إليه الإنتاج الذي يدفعه إلى أن يحسن الاستماع إليه .

ولست ممن يحسنون كتابة الأوصاف الشعرية والتعبير عن تفصيلاتها . ولكنى لا أتوانى عن القول بأن للموسيقى رسالة أخرى غير التسلية العابرة ، ووظيفة أخرى غير قتل الوقت ، ومهمة أخرى غير الترويح عن النفس . . إنها فن كامل تفيد منه النفس ، وتتلق منه معرفة تضىء طريق حياتنا ، وهو يثير فينا مشاعر أكمل وأوسع بكثير من شعور « الطرب » الرخيص . ولكن هذه التجربة العميقة التى يحس المرء خلالها بالخشوع غريبة عنا تماما ؛ إذ ترتبط الموسيقى فى أذهاننا على الدوام بصورة الإنتاج الهزيل الذى يُقدَّم إلينا ، والذى يمارس فى تجربة هزيلة مثله .

* * *

وبعد فقد يبدو للقارىء أننى تحدثت عن حاضر الموسيقى لا عن مستقبلها . ولكن لا شك فى أن كل بحث منطقى للمستقبل يجب أن يُستمد من الحاضر لئلا يكون رجما بالغيب .

والكلمة التى ألخص فيها مستقبل الموسيقى فى مصر ، والتى يتوقف عليها هذا المستقبل بحق ، هى « العلم » . أجل ، فلتكن دعوتنا من أجل وضع دعائم نهضة موسيقية فى بلادنا هى : المزيد من العلم ! فبالعلم وحده يُقضى على الأدعياء ، وتختفى كل المهازل الفنية التى تشيع فى موسيقانا : من سطو باسم الاقتباس ، واستجداء لمعونة الغير باسم « التوزيع الموسيقى » ، وجهل باسم « الفطرة السليمة » . . . وبالعلم وحده يظهر العازف المجيد ، والمغنى البارع ، ومن ثم المستمع الواعى . . .

إننا نعيش فى عصر العلم ، وهذا الحكم العام ينطبق على كل مجالات الحياة البشرية ، والفن ليس استثناء من هذه القاعدة ، بل لقد أصبح فى أيامنا هذه أقوى دليل على صحتها .



قومية الموسيقى

رأى آخر للمستشار الأستاذ محمد فتحى

إذا شاء شعب ناشئ أن ينهض بموسيقاه فى اعتقادى أنه لا يستطيع أن يفعل ذلك طفرة ، ودون أن ينهض أولا بالروح المعنوية لدى المشتغلين بالفن الموسيقى من أبنائه ، ويرفع من مستواهم الأخلاقى والأدبى والعلمى ؛ لأن الموسيقى تمتاز عما عداها من سائر الفنون بكونها فناً روحياً يتصل بمشاعر الإنسان وإحساساته البعيدة الغور فى أعماق نفسه ، فإن كانت النفس ضعيفة مريضة برزت الموسيقى ضعيفة مريضة كمصدرها ، فإذا وجدنا عيباً أو قصوراً فى موسيقانا فلنبحث عنه فى أنفسنا ، ولنفتش عليه فى أعماق قلوبنا ؛ فإن قلوبنا هى بيت الداء ، لا الموسيقى .

إننا إذا أردنا تقوية موسيقانا كان لزاماً علينا أن نعالج أرواحنا أولا إلى أن يتمّ لنا شفاؤها من الضعف والسقم ، فتظهر عندئذ موسيقانا قوية عظيمة كروحنا .

قد يتصوّر فريق أن فى وسعنا أن ننهض بموسيقانا — كما ننهض بأى مظهر من مظاهر الحضارة والمدنية فى بضع سنين أو بضع عشرات من السنين — عن طريق اقتباس موسيقى شعوب ناهضة بالفعل ، كالموسيقى الغربية التى بلغت أو كادت تبلغ الذروة من مراحل التطور فندخلها على فننا القومى ، ونعلمها لأبنائنا منذ نعومة أظفارهم ، وننشرها فى أوساطنا وبيوتنا كوسيلة لتثقيف نفوسنا وتهذيبها . غير أن القائلين بهذه الفكرة يتغافلون عن مركز الموسيقى كفنٍ روحىٍّ له اتصال وثيق بنفسية الشعب وروحه وطباعه ولغته وتقاليده وعاداته وطقوس عباداته وتاريخه القديم ، فاقتباس موسيقى أمة أجنبية وإحلالها محلّ الموسيقى القومية أو مزجها بها لمجرد كون الأولى قوية والثانية ضعيفة أشبه شىء بشخص مريض بفقر الدم يلجأ إلى تزييف لون بشرة وجهه بالأصباغ وأدوات التزيين ليخفى معالم المرض عن أعين الناس وعن نفسه ، عوضاً عن معالجة نفسه من أصل الداء ، أو مثلُه كمثل قزم يرتدى ثوب عملاق ليوهم نفسه أنه أصبح عملاقا .

إننى وإن كنت من المعجبين بالموسيقى الغربية التى بلغت ذروة المجد ، بيد أنى لست من المؤمنين بفكرة الخلط بينها وبين الموسيقى العربية ، أو فكرة اقتباس الفن الغربى كوسيلة لترقية الذوق المصرى بطريق غير مباشر نزولا على سنّة التجديد ومجاراة لروح العصر كما يزعم قوم . وكل ما تستطيع أن تسديه إلينا أمم الغرب التى سبقتنا فى ميادين الحضارة من الخدمات فى هذا الميدان الروحى — هو أن نتخذ منها مثلا أعلى وقدوة صالحة فى رفع مستوى فنانينا ، بالوسائل العلمية والمناهج الدراسية الصحيحة كما فعلوا هم بفنانيهم ، على أن نكون حريصين دائماً على روح موسيقانا ، متمسكين بطابعها ومميزاتها ، مخلصين لفننا القومى كما أخلصوا هم لفنّ بلادهم ، فلا نبيع موسيقانا أو ننبذها ونشترى بدلا منها موسيقى بلاد أجنبية .

وطالما سمعت من أنصار فكرة التجديد عن طريق الخلط والمزج بين الموسيقى العربية والموسيقى الغربية ، وهم فى معرض الدفاع عن وجهة نظرهم قولهم : « إن الموسيقى عالمية لا فرق بين موسيقى عربية وموسيقى غربية » .

بيد أن هذه وجهة نظر خاطئة ، لا تقوم على فهم سليم لطبيعة الموسيقى كفن روحى ينبعث من أعماق نفسية الشعب وروحه القومية ، فإن صحّ اعتبار الموسيقى إجمالا – كأداة تعبير روحى – ظاهرة عالمية ، فإن طابع الألحان والأغانى – وهى ترديد لخلجات النفس وأحاسيسها الباطنية – ليس عالمياً بل قومياً بحتاً ؛ إذ لكل شعب طابعه الخاص فى غنائه وألحانه ، ذلك الطابع المنبعث من عناصر قوميته مجتمعة ، حتى فيما بين شعوب الغرب أنفسهم ؛ فالموسيقى الألمانية غير الموسيقى الفرنسية غير الموسيقى الإيطالية من حيث الطابع والمعالم الروحية . وهكذا لكل أمة طابعها الخاص ومع ذلك فجميعها عالمية من حيث الشكل والمظهر ، قومية من حيث الروح والجوهر . وهذا هو رأى فنانى الغرب أنفسهم كذلك .

يقول : الموسيقى الكبير « رالف فوجان وليامز » فى كتاب « الموسيقى والروح القومية » Vaughan William's book, "Music and Nationalism"

« إن الفنان العظيم ملك لوطنه لا محالة مثله ، مثل أصغر مطرب فى القرية النائية بالنسبة لبيئته » .

ثم يقول :

« إنه لولا أن ألحان بالسترينا وفيردى كانت إيطالية خالصة وألحان باخ وبتهوفن وفاجنر كانت ألمانية خالصة ، لما تخطت رسالة كل منهم حدود بلاده » .

ويقول بعد ذلك :

« أليس من المنطق السليم أن نعتقد أن الذين يشاطروننا حياتنا وتاريخنا وعاداتنا ومناخ بلادنا حتّى طعامنا – أقدر على أن ينقلوا إلى قلوبنا ما يملكون من أسرار ، من أى فنان أجنبى عن بلادنا مهما أوتى من قوة الخيال والعبقرية والكفاية الفنية ؟ .

هذا هو السر الخفى الذى يتمتع به الفنان المواطن المخلص لفن بلاده ، فهو وحده الذى يحمل مفاتيح قلوب مواطنيه ويعرف وحده لغة الفن التى يخاطب بها نفوسهم ، ولا يشاطره فى ذلك فنان أجنبى أياً كانت منزلته » .

ويختم هذا الفنان الكبير كلمته عن قومية الفن بقوله :

« أظننى لا أجد عناء كبيراً فى استخلاص مغزى ما تقدم وهو أنه إذا كان غرس فنك متأصل الجذور فى أرض وطنك ، وكانت تربة الوطن فى وسعها أن تفيض عليك بأى قدر من الثمر الفريد ، فإنك تكون قد كسبت العالم بأسره بجانب احتفاظك بروحك » .

وإذا كان هذا مبلغ اعتزاز الفنان من أبناء الغرب بفن وطنه ، وحرصه على الاحتفاظ بروحه القومية ، وتحصين فنه من التأثر بألحان البلاد الغربية المجاورة باعتبارها ألحاناً أجنبية دخيلة أفلا نكون أشد حاجة منه إلى مثل هذا الحرص تجاه موسيقى الغرب ، مراعاة لما بين الشرق والغرب من اختلاف بيّن وفوارق كثيرة من حيث اللغة والآداب والتقاليد والعادات وطقوس العبادات والبيئة الاجتماعية والجغرافية وتاريخ السلالات والثقافات؟ .

ما بال فنانينا الناشئين يبيعون ماء وجوههم ، ويفرطون فى قوميتهم ، ويلقون بأنفسهم تحت أقدام فنانى الغرب متهافتين ليلتقطوا من حسالة الفن الغربى وفتات موائده الفنية غذاء يطعمون به فن بلادهم الأصيل حتى أفسدوا روحه فأضحى فناً هزيلا سقيما ؟! .

يقول فنانونا المتفرنجون – ممن تنقصهم ملكة الابتكار – تبريراً لمسلكهم المشين فى اختلاسهم الألحان الغربية : إن الموسيقى لغة عالمية لا فرق فيها بين شرقية وغربية ؛ متجاهلين بذلك الفروق الجوهرية بين الموسيقيين ، وهى فوارق تقوم على اختلاف فى الروح والطابع والمميزات . كما أن الموسيقى العربية لها أحرفها الهجائية الصوتية الخاصة بها ، والتى لا نظير لها فى الموسيقى الإفرنجية ، ألا وهى المقامات الإضافية المعبَّر عنها تجاوزاً بربع المقام ، فمثلها فى ذلك مثل اللغة العربية التى تمتاز عن اللغة الإفرنجية بالأحرف الحلقية التى لا وجود لها فى لغة أبناء الغرب ، فالخلط بين الموسيقيين فى التأليف والتلحين أشبه شىء بالخلط بين اللغتين العربية والإفرنجية حين التعبير عن الفكرة فى الأدب أو الشعر .

فأى جمال تستسيغه الأذن حين تسمع مثل هذا الخلط المعيب ؟ .

إن الموسيقى الغربية الخالصة جميلة بذاتها ، والموسيقى العربية الخالصة جميلة كذلك ، ولكلٍّ منهما جمالها الروحى الخاص بها ، فالأذن تطرب للفن الخالص لقوميته حتى ولو كان أجنبيًّا عنا ، كما تطرب لسماع اللغة الخالصة الأصيلة حينما يتحدث بها أبناؤها صحيحة العبارة سليمة اللهجة والمنطق ، والفنّ كالأخلاق سرُّ الجمال فيه الإخلاص والأصالة .

إن فلسفة الفن تقوم على جمال روحه ؛ وجمال الروح الفنية يتوقف على أصالتها وصفائها وخلوّها من شوائب الزيف والتقليد الرخيص والخلط المعيب بالعناصر الدخيلة . والفن الذى لا أصالة فيه ولا إخلاص لا يصل إلى القلب لأنه بعيد عن الجمال الروحى ولو بدا للأذن الساذجة سائغاً فى المظهر .

قد يتبادر إلى الذهن لأول وهلة أن خير محكٍّ للفن السليم هو ذوق المستمعين ، وأن حكم الجمهور على الفنان هو أصدق الأحكام . بيد أن هذا القول على إطلاقه بعيد عن الصواب ، فإن صحَّ هذا القول بصدد ذوق الخاصة من المستمعين أصحاب الموهبة الفنية الرفيعة أو الذوق السليم ، فإنه لا يصدق على العامة من جمهور المستمعين وهم السواد الأعظم ؛ إذ أنهم لا يستمعون فى الغالب إلى الموسيقى بقلوبهم بل بآذانهم فحسب فينساقون وراء الفنان متأثرين بمظهر فنه وطلائه الخارجى دون جوهره .

ثلاثة أشياء فى المرء تستمتع بالموسيقى ألا وهى : الأذن والعقل والقلب — أما الأذن فتستمتع بحلاوة اللحن وعذوبته ، وأما العقل فيستمتع بفصاحة اللحن وبراعته ، وأما القلب فيستمتع بروح اللحن وما أودعه الفنان فى لحنه من مشاعر رقيقة وإحساسات دقيقة ومعان نفسية عميقة .

فكل لحن لا يخرج من أعماق نفس الفنان بل يكون مصدره النقل والتقليد لا يصل إلى القلب ، لأنه لحن بلا روح . وهو أشبه بالجماد أو الجسد الهامد الذى لا نبض فيه ولا حياة .



الباليه الألماني

بقلم « فون إجون ڤيتا »

عند ما يتحدث الأوروبيون عن الرقص اليوم فإنهم يعنون الباليه غالباً . والباليه فنٌ غربى محض تعاونت على وجوده ونهضتـــه جميع شعوب أوروبا ، وقد ارتقى هذا الفن فى القرن التاسع عشر ، وكان ما امتاز به من توافق فى الحركات وجمال فى الأداء يبعث الإعجاب والحماسة فى نفوس النظارة ؛ على أن الطابع العام الذى عرف به الباليه لم يلبث أن تأثر بالرقص الوطنى ، فأصبح له فى كل بلد طابع خاص يتميّز به .

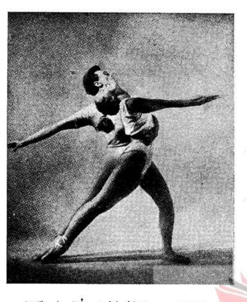
وفى سنة ١٩٠٤ افتتحت « إيزادورا دنكان » مدرستها الخاصة ، ونهجت فيها بالباليه نهجاً جديداً ؛ ذلك أنها وجدت أن الباليه فى صورته القديمة لم يكن يعبّر عما تجيش به نفسها ، فضلا عن أنه كان يقصر عن تصوير المشاعر والأحاسيس الإنسانية . وقد أثرت هذه السيدة تأثيراً عظيما على « ميخائيل فوكين » ، فنهض بفن الباليه الروسى ، وأدخل عليه من التجديد والتهذيب ما انبعث ضياؤه فى أوروبا كلها ، واقترب كثيراً من الأسلوب الألمانى الذى يستهدف قوة التعبير ، واصطناع الحركات التى توضح المعنى المراد إبرازه .

وكان « دالكروز » السويسرى الذى نزح إلى ألمانيا سنة ١٩١٠ أول من وضع الأسس النظرية لهذا الفن ، وتلقى عليه « ڤاسلاف نيجينسكى » فى مدينة دريسدن بألمانيا ذلك الأسلوب الجديد ؛ كما كان لتعاليم دالكروز أثر بالغ على السيدة الألمانية المبدعة « ماريا ڤيجمان » التى سمت بفن الباليه إلى قمة الإبداع والتجديد ، بل إن الراقصين من الهنود أنفسهم ، مثل « أوداى شان – كار » قد قبسوا من هذه الأضواء السحرية التى أفاضها دالكروز على الدنيا .

وفى سنة ١٩١٣ تعاون « رودلف فون لابان » المجرى وماريا ڤيجمان ، وأسفرت جهودهما فى ألمانيا عن وضع أسس الثورة الشاملة التى غزت تعاليمها فنّ الرقص فى جميع بلاد العالم بعد الحرب العالمية الأولى ، والتى تبدو آثارها اليوم بصفة عامة فى مختلف فنون الرقص الحديثة .

وقد انصرف البحث النظرى الذى اضطلع به لابان بعد الحرب العالمية الأولى ، وعلى إثر إنشاء مرقصه فى مدينة هامبورج إلى ابتداع رموز تدوّن بها الرقصات على نحو ما تسجل الألحان بالعلامات الموسيقية ، وكانت هذه الجهود خطوة عظيمة الشأن فى تقدم الفن ، ثم استأنف هذا العمل بمعاونة السيدة الألمانية « ليزا أولمان » فى معهد « لابان لفن الرقص » بجوار مدينة لندن . ومن الثابت أن أسلوب « لابان » قد طغى على فن الرقص القديم (الكلاسيكى) ، وغلب على أعلام الفن من الإيطاليين وخاصة « بالانكينا » الذى يدير اليوم معهد الباليه بمدينة نيويورك وفق آرائه الخاصة .

ولم يكن « لابان » أستاذاً يعنى بالتطبيق فحسب ، بل كان معنيّاً أيضاً بالناحية النظرية ، يدوّن أفكاره ويجمع تجاربه ليضع لفن الرقص أسساً علمية ثابتة . وكان لتلميذه « أوريليو فون ميلاس » الذى ولد فى المجر سنة ١٩٠٦ ، واشتغل فترة طويلة أستاذاً لفن الباليه فى مدينتى أوجوسبورج وديسلدورف الفضل فى إدخال



جيزيلا ديجى وجيرت راينهولم فى دور أبولو ملهم الفنون

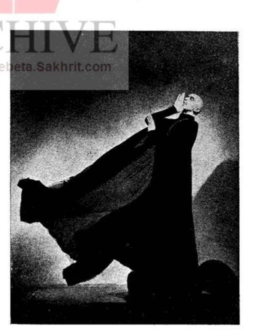
طرق الإصلاح والتهذيب الجديدة فى إيطاليا موئل فن الباليه القديم .

وكذلك كانت « يڤونا جورجى » الراقصة الألمانية ومعلمة الباليه فى « هانوڤر » اليوم هى التى نقلت إلى مدينة أمستردام التراث الفنى الذى خلفته ماريا ڤيجمان .

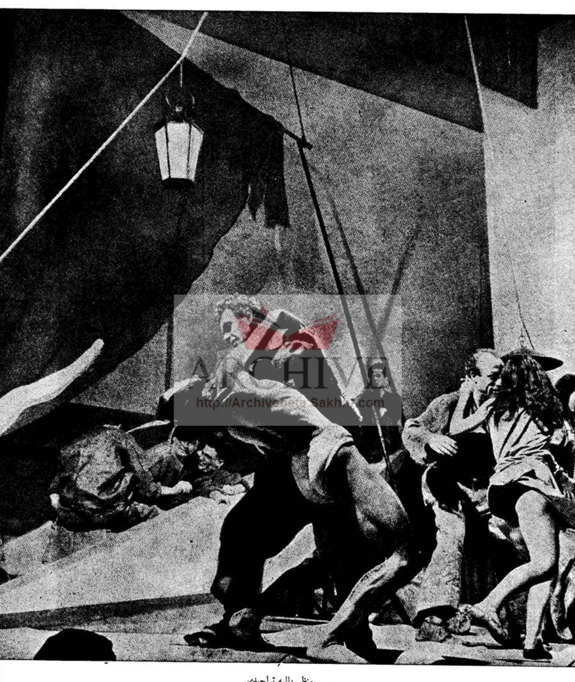
وقد استطاع فنان الباليه « هارالد كرويتزبرج » أن يضفى على الفن الجديد لوناً خاصاً وشخصية قائمة بذاتها بين مختلف فنون الرقص ، إذ ابتدع الرقص الفردى ، وفن الرقص الإيقاعى التعبيرى ، والرقص المسرحى الإيمائى الذى اشتهر به فى العالم كله .

وإذا كان هذا الفن قد تطور تطوراً لم تكن تبشر به بدايته فمردُّ ذلك إلى نشاط ألمانيا المشكور فى مطلع هذا القرن .

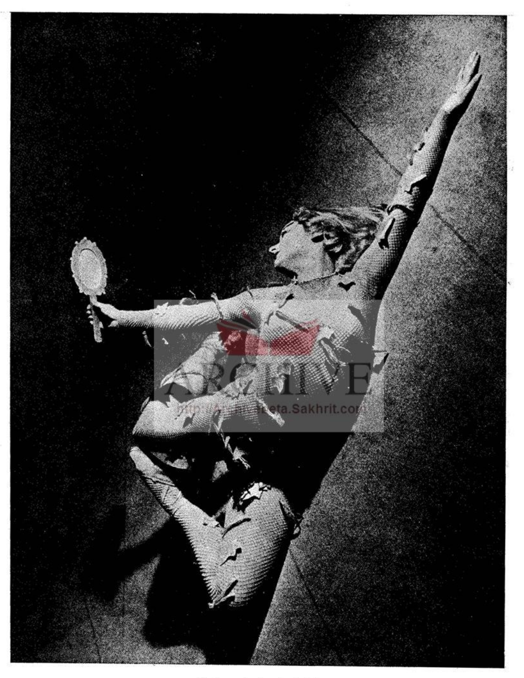
ثم وضعت الحرب أوزارها سنة ١٩٤٥ ، وغلبت ألمانيا على أمرها ، وحلَّ بها الخراب والدمار ، وأيقن الناس أن من المستبعد أن يبعث هذا التراث ويسير فى طريق التقدم والتطور . ولكن الخلاف الذى لم تهدأ سورته منذ الحرب العالمية الأولى بين أنصار فن الحركات الجديد و « مدرسة الباليه القديمة » لم يلبث أن بدت بوادره من خلال تلك الحركة الناشطة التى قامت لإعادة بناء ألمانيا وتعميرها ، وراحت الرغبة فى الرقص والشوق إلى حلبته تتملكان نفوس الشعب الألمانى . وسرعان ما تكونت فى ألمانيا جماعات وأندية شعبية للرقص ، ولقيت حفلات الباليه التى أقامها ضيوف ألمانيا من الأجانب حفاوة كبيرة وإقبالا عظيما من الشعب الألمانى فى كل مكان ؛ حتى كاد يختفى فى دوَّامة هذه الحفلات وزحمة حلبات الرقص ما أقيم من حدود واضحة بين « فن الحركات » الجديد والباليه القديم ، وضاع فى هذا الخضم الخلاف الذى نشب



هارالد كرويتزبرج يمثل ملك الصمت



منظر بالیه تراجیدی



إيفا باجوراتس فى إحدى رقصاتها

بين أنصار المدرستين ، وكان أن كتب التفوق للفن التقليدى إلا أنه فقد كثيراً من مميزاته وطابعه ؛ حتى ليمكن أن يعتبر هذا التفوق تطوراً قرّب بينه وبين « فن الحركات » الألمانى الجديد، ومزج بينهما إلى حد جعل أهل الفن فى خارج ألمانيا يتحدثون عن قيام « رقص ألمانى جديد » .

والحق أن هذا الرقص كان ثورة جديدة فى فن الباليه مهّد لها مبدعو « فن الحركات » الذين أعوزتهم فى ثورتهم الأولى الحركات الدالة على الترابط ، والحلقات المتآلفة التى تجعل من الرقصة وحدة فنية متماسكة. وبعدئذ اتخذ التطور وجهة لم تكن متوقعة انتهت بالرقص الألمانى الحديث إلى ميدان التمثيل ، لما تميز به من قدرة على التعبير الرمزى أو الإيمائى ؛ وبهذا أصبح له شأن ملحوظ على المسرح نفسه .

الرقص يجدد المسرح

إن الأسلوب القديم (الكلاسيكى) للباليه مرتبط بقواعد ثابتة تزيد من متعة المشاهد ؛ لأن كل خطوة فى هذه القواعد مقيدة معدودة ، ولهذا يمكن معرفتها وتقصيها . أما « فن الحركات » الجديد ، أو الرقص الألمانى الحديث — فهو على تحرره من كل قيد أو قاعدة رقص إيمائى، أو رقص معبر لا مناص له من التزام قاعدة يسير عليها ، ومع ذلك فهو لا يسير على هذه القاعدة سيراً جامداً ، وإنما هو يخلقها خلقاً .

ولهذا فإن ما يتميز به فن الباليه هو أن مؤلفه كلاعب الشطرنج يحرك شخوصه كما يشاء، ويلتزم من الخطط ما يراه ؛ فالرقص الحديث إذاً تبتدعه مواهب الفنان الذى يستلهم الطبيعة والخيال والتوافق الموسيقى ويستهديها ما تعبر عنه رقصته ، إنه متمرد على الأسلوب القديم وعلى جمود قواعده، وإذا رأيت مثلا « دورا هوبر »، وهى اعظم راقصة باليه فى ألمانيا الآن فى دور « بوليرو » رأيت كيف تكون دوراتها كالعجلة تخطف البصر ، وخطواتها نشوى تسلب اللب ، وحركات جسمها شعلة متأججة تلهب المشاعر وتروع النظر .

وليست هذه الحركات المبتدعة العابرة، متريثة أو عجلة، حزينة أو مرحة — إلا دلائل سر يكشف عن سعى الإنسان إلى التماس لغة جديدة تعبر عن مكنون نفسه ، ومثل هذه الدلائل لا يتيسر لنا أن نصادفها فى أى مكان أو أى وقت ، أو أن تكرر وتتواتر على ما يحب المرء ويهوى، كما أنها لا يمكن أن تكون جزءاً من برنامج الباليه العادى كل يوم ؛ لأنها تعتمد فى نجاحها على الاستعداد النفسى وعلى البيئة. وإذا ما بدا اليوم أثرها ضعيفاً متراخياً فمرد ذلك إلى أن مسارح التمثيل ومسارح الأوبرا فى ألمانيا تستوحى فى الوقت الحاضر روح هذا الفن ، وتتشرب عصارة « فن الحركات » الجديد . ومعنى هذا أن أثر الرقص التعبيرى لم يتضاءل أو يخف بل اتسع نطاقه ؛ فقد انبعث شهابه من نفس فنان فرد ليضيء المسرح كله .

وهكذا كانت البداية تحولا كبيراً فى الفن المسرحى ؛ ذلك أنه انتقل من التمثيل الناطق إلى التمثيل الإيمائى الذى استبدل بلغة الكلام لغة الحركات والإشارات يخاطب بها النظّارة ، ويؤثر فى نفوسهم .

ولقد تميّز التطور فى أعقاب الحرب باتجاه راقصى الباليه وراقصاته إلى تكوين ما يشبه الاحتكارات ، أو إلى التعاون الوثيق مع مخرجى التمثيليات الغنائية : كالاتفاق الذى عقد بين « دورا هوبر » و « جينتر رينارت » ، والاتفاق بين غيرهم ممن شيدوا لأنفسهم مسارح خاصة للباليه : مثل مسرح « لولا روجا » فى مدينة هامبورج .

وتتمثل هذه الحقيقة فيما حدث من أن جيلا جديداً من المخرجين قد حلّ محلّ مؤلفى الرقصات من الفنانين، ولم يعد هذا الجيل يعنى بالكلمات أو بالحديث الذى يخاطب العقول ، وإنما انحصرت عنايته فى الحركات التوقيعية الإيمائية، والتوافق بينها، وشدة مرونتها ، ومافيها من سحر يسيطر على مشاعر الإنسان جميعاً : مما عبّر عنه أحسن

تعبير « هوجو فون هوفمانستال » ؛ إذ قال : « يجب أن يتحرك الرجل كله دفعة واحدة » .

ولقد ابتدع لمسرح المستقبل اسم « مسرح المجال » « Raum theater » ، ويفصح « ريلكا » عن هذا المعنى فى وضوح بقوله الموجز : « تصمت الراقصات على حين يكاد المسرح يميد تحت أقدامهن » ، والمقصود بالمكان هو المجال الذى يخلقه الرقص .

أثر الملحنين فى تقدم فن الباليه

وأخذ « فن الحركات » الجديد يغزو المسارح ودور الأوبرا الألمانية بعد الحرب العالمية الثانية فغيرها تغييراً تاماً ، على حين اتجهت جهود الملحنين إلى الباليه فارتقى على أيديهم وبفضل نشاطهم الفنى .

وبالرغم من الجهود الكبيرة التى بذلها ملحنون مشهورون مثل « تاتيانا » و « أتوكريجر » فقد كان إنتاج الملحن « ڤيرنر إجك » بمثابة فتح جديد فى فن الباليه ؛ فقد جمع لإخراج رقصته « أوپراكساس » فريقاً من الفنانين الألمان والفرنسيين ، بدءوا يعرضون هذه الرقصة على مسارح مختلف البلدان ؛ وكذلك كان « ڤيرنر » المؤلف الموسيقى أول من وضع برنامجاً للباليه العادى بعد الحرب وهو المسمى « أليجريا » أو « باليه الألوان » .

ولم تلق حفلات الباليه فيما سبق من الترحيب والإقبال ما لقيته فى ألمانيا بعد الحرب ، كما تميزت هذه الفترة بكثرة منقطعة النظير فى إنتاج واضعى الموسيقى والحركات التوقيعية وإبداعهم ؛ فكان فى ذلك توافق تام بين رغبات الجمهور ونشاط الملحنين ، وكانت أوپرا الطريق المنعزل Boulevard Solitude أول أوپرا راقصة جذبت الأنظار ، وحازت شهرة واسعة ، وقد عرضت أول مرة فى «هانوڤر» ، ثم عرضت بعد ذلك فى مسارح دول أخرى كثيرة .

* * *

أما الباليه القصصى فقد عنى به فى برلين « بوريس بلاخير » بعد « جوان فون تساريسا » . وأما المؤلفات التى وضعها « كارل أورفيس » ، وكان لها صدى مدوٍّ فى أمريكا الشمالية — فقد عرضت فى أسلوب قديم (كلاسيكى) ، كما عرضت بأسلوب الحركات الجديد ، وأخيراً ابتدع « هرمان هيس » فى مؤلفاته الأسلوب الذى ينتظر أن يشيع فى المستقبل .

نظرة إلى المستقبل

بدأت الرغبة فى الرقص ، بعد أن استردت شبابها ، تنمو وتزداد فى ألمانيا بعد سنة ١٩٤٥ ، وشعر بها الناس شعوراً قويًّا كشعور المريض يحس دبيب العافية يسرى فى أوصاله من جديد ؛ وحل محل الترنح والصخب اللذين حاقا بفن الرقص فى أعقاب الحرب العالمية الأولى — فن ثابت الأصول ، رزين ، رشيد ، يعتمد على موارده الخاصة من إلهام الفنانين ورغبات الجماهير ، كما شاعت حلقات الرقص الشعبية التى تعدُّ من تراث ألمانيا الوطنى .

أما الأثر الغالب فى هذا التطور فهو التحول الذى طرأ على المسرح الألمانى وجعله يفتح ذراعيه للرقص الألمانى الفنى الذى ردَّ إلى هذا المسرح اعتباره فعاد تشعُّ منه قوة تدعو إلى التأمل والتعمق ، وتجتذب أنظار الناس ، وتستثير حواسهم ، كما يتراءى لكل ذى عينين فى مسرح مدينة « بايرويت Bayreuth » بباڤاريا . .

* * *

إن فضل النهضة المسرحية اليوم يرجع معظمه إلى فن الرقص التعبيرى ؛ فقد تحققت آمال رواده الأوائل ، ولم تقف آثاره عند حد فى ابتداع الجديد من فن الرقص ، بل تجاوزت هذا بكثير ؛ لأنها تتملك الإنسان كله ، وتسيطر عليه متى كان متفتح النفس لهذا الفن .

هذا ولم يؤدِّ الرقص التعبيرى إلى تغيير الرقص نفسه فحسب ، بل أدَّى أيضاً إلى تجديد المسرح الألمانى ؛ كما تحرر الراقصون من ربقة التقيد بالقواعد الجامدة التى

اتصف بها فن الباليه القديم ، وراحوا يستوحون من أعماق نفوسهم الانسجام والتوافق المنشود، ويتخيرون لحركاتهم ورقصاتهم المكان المناسب ؛ ذلك أن فن الرقص اصطنع أسلوباً جديداً ، فكل رقصة يجب أن تكون عملا فنيًّا أصيلا ابتدعه الفنان ، له مميزاته وسماته الخاصة ، ويمكن أن يؤديه صاحبه فى غيبة الموسيقى أو فى مصاحبتها :

ولهذا فإن مؤسسى هذا الفن مثل « ماريا بيرجمان » ، وكرويتزبرج وجورجى ورودلف فون لابان — أرادوا أن يؤثروا فى الموسيقى حتى تجىء متناسقة متوافقة مع حركات الرقص التعبيرى . وتبين الصور التى اخترنا نشرها مع هذا المقال بعض الرقصات الرائعة ، وكيف استطاع واضعو هذه الحركات والرقصات أن يخلقوا علاقة جديدة بين الرقصة ومجالها ، ويبرزوا فى إطار فنى خلاّب حركات الراقصين والراقصات ، وكيف وفق المخرجون إلى جلاء هذه الأصول وتطبيق هذه النتائج على مسارح التمثيل والأوبرا . ولقد اهتدت ألمانيا آخر الأمر إلى أن خير طريق هو العودة إلى مسرح الرقص القديم كما كان ، وكما لا يزال قائماً حتى اليوم فى آسية وفى الهند والصين واليابان .

« عن الألمانية »



الكادر المتغير

بقلم الأستاذ احمد الحضرى

ظهرت فى السنوات الخمس الأخيرة أشكال جديدة متعددة لطرق عرض الأفلام السينمائية ، مثل الشاشة البانورامية ، والسينماسكوب ، والفستافيزيون ، ينسب أصحابها إليها الكمال والملاءمة لجميع اللقطات والمناظر على اختلافها . وفى الواقع ليس فى الإمكان إنكار ما لهذه الأشكال الجديدة من أهمية، وما أثبتته من تفوق على الشاشة العادية بنسبتها المألوفة من حيث العرض والارتفاع ، فلا يمكننا مثلا أن ننكر روعة نسبة السينما سكوب ومناسبتها فى المناظر الطبيعية مثل مناظر الحقول والمراعى فى فيلم أوكلاهوما Oklahoma وفى الوقت نفسه نحس بعدم مناسبة النسبة نفسها للقطات القريبة close - up كما اتضح من فيلم « موقف الأتوبيس » مثلا أو فى بعض اللقطات المتوسطة البعد، كما فى فيلم « الرجل ذو الرداء الرمادى » فقد ظهر جريجورى بيك وجينفر جونز فى أحد المشاهد فى حجرة المطبخ ، ولكى يبرر المخرج هذه الزيادة فى عرض الصورة جعل كلا منهما يقف فى طرفى المنظر ليضطر المتفرج إلى أن ينقل نظره خلال هذا العرض بلا داع .

وهذا نفس ما يقال عن الفستافيزيون ، فبينما كانت نسبة الصورة مناسبة جداً لمناظر الريفييرا وانطلاق السيارات فى الشوارع المتعرجة فى فيلم « امسك حرامى! » فإنها كانت فى نفس الفيلم لا تلائم المشاهد الغرامية الداخلية بين كارى جرانت وجريس كيلى ، فهنا يحس المتفرج بأن أفضل مقاس للشاشة هو مقاس الشاشة العادية ، ويمكننا الآن أن نسميها بالشاشة القديمة .

وإذن فلكل نظام من هذه الأنظمة سواء الشاشة العادية بنسبة ٤ : ٣ أو الشاشة البانورامية ٥ : ٣ أو



(شكل ١) عندما يمر الصبى فى طريق ضيق يتغير الكادر فيصبح رأسياً لمضاعفة الإحساس بضيق الطريق



(شكل ٢) لقطة معروضة بنسبة السيناسكوب ٨ : ٣ ، ويلاحظ أن هناك أجزاء من الحجرة لاداعى لعرضها، ولذا يبدأ الكادر فى التغير بأن يقل عرضه مع بقاء ارتفاعه ثابتاً .

السينا سكوب ٨ : ٣ (تقريباً) أو الفستافيزيون (يمكن تطبيقها على النسب المختلفة ٤ : ٣ أو ٥ : ٣ أو ٦ : ٣) حالات تعتبر فيها النسبة أفضل ما يمكن لبعض المشاهد، بينما تجدها فى نفس الفيلم لا تناسب نوعاً آخر من المشاهد . وإذن فنحن فى حاجة إلى نظام جديد يضمن جمع هذه النسب فى فيلم واحد .

من هنا جاءت فكرة الاختراع الجديد « الكادر المتغير [1] » Dynamic Frame للتغلب على هذه المشكلة من جهة ، وتفتحت آفاق جديدة بدراسة التأثير الدراماتيكى لنسبة الشاشة وتكوين الصورة حسب نسبتها حتى تعطى التأثير المطلوب من اللقطة المعروضة فإذا تغيرت اللقطة ولزم تغيير نسبة الصورة كان ذلك ممكناً .

فكر — فى هذا المشروع الجديد — المخرج الإمريكى جلين إيلڤى Glenn H. Alvey ، الذى تمكن من إقناع لجنة التجارب لمعهد الفيلم البريطانى بلندن ، وشركة أسوشيتد بريتش باتيه فوافقتاه على إخراج فيلم قصير بهذه الوسيلة الجديدة « الكادر المتغير » كتجربة ، فكتب « إيلڤى » سيناريو لقصة « باب فى الحائط » The door in the wall من تأليف هـ. ج. ويلز H.G.wells التى رآها مناسبة لتنفيذ الفكرة الجديدة ، وهى تغيير الكادر حسبما تقتضيه اللقطة ، فقد يكون أفقياً ويكون رأسياً ، وربما يغطى جزءاً صغيراً فقط من الشاشة الضخمة فى منتصفها أو أحد أركانها ، ثم قد يكبر فجأة أو تدريجياً حتى يغطى الشاشة جميعها .

وليست الفكرة فى الواقع وليدة عام ١٩٥٦ ، بل هى أقدم من ذلك بكثير ، فقد سبق للمخرج الأمريكى جريفيث D. W. Griffith أثناء إنتاج فيلمه « مولد أمة » Birth of a nation عام ١٩١٥ أن استعان بتغيير الكادر فى الفيلم نفسه ففى مشهد جيوش تتحرك جعل الصورة تبدو أكثر استطالة أفقياً ، بأن حجب جزءاً من أعلى الصورة وجزءاً آخر من أسفلها Masking بالنسبة لهذا المشهد فقط . وكما فعل نفس المخرج عام ١٩١٦ فى فيلمه Intolerance فقد جعل الكادر رأسياً فى مشهد سقوط أجسام من حائط مرتفع . وفى كلتا الحالين كان هذا التصرف يساعد على الإحساس المضاعف للحركة .

وفى عام ١٩٣٠ اقترح المخرج الروسى أيزنشتين Eisenstein فى محاضرات له كان يلقيها فى هوليود استعمال شاشة مربعة كبيرة حتى يسهل على كل

(١) المقصود بلفظة « كادر » هنا هو شكل المستطيل الذى يحصر داخله المشاهد السينمائية كما ترى على الشاشة .



(شكل ٣) اللقطة نفسها بعد أن تغير الكادر وتخلص من الأجزاء التى لا داعى لها ، للتركيز على الحركة المهمة بالنسبة إلى القصة .

مخرج أن يستعمل أي جزء منها كما يشاء حسب اللقطة : إما الجزء الأفقى أو الرأسى أو أية نسبة أخرى .

وقد حضرت العرض الخاص لمشاهدة التجربة الأولى الكاملة التى قام بها إيلنى عندما عرض معهد الفيلم البريطانى فيلم « باب فى الحائط » فى سينما بلازا فى لندن صيف ١٩٥٦ أمام جمهور من السينمائيين والنقاد .

وتدور قصة الفيلم – الذى يستغرق حوالى ٣٠ دقيقة – حول رجل يتذكر أنه فى صباه كان حين يمرُّ بطريق معين يجد باباً فى حائط يفتحه ويدخل منه إلى حدائق واسعة يلهو فيها ويلعب كما يشاء ثم يعود إلى بيته . حتى علم أصدقاؤه فى المدرسة ، فطلبوا منه أن يصحبهم إلى تلك الحدائق ، فلما قادهم إلى ذلك الطريق لم يجد الباب فى الحائط كما عهده . ثم تمر السنون ويتذكر الرجل هذا الحادث فيتجه إلى الطريق نفسه ليلا ، وهناك يجد الباب موجوداً فى الحائط كما اعتاد أن يجده قديماً ، فيفتحه ويدخل ليشاهد هذا المكان الذى كان يسحره فى صباه ، قد اختفى فجأة من الوجود ، كأنما



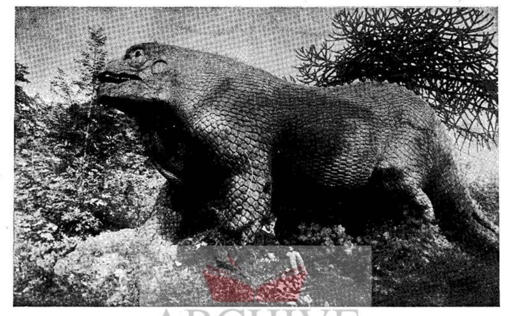
(شكل ٤) الصبى يجلس على مقعد فى الحديقة ، كما يبدو لنا من الكادر الصغير فى هذه الحالة .

كان اختفاؤه بفعل ساحر ، فلا يكاد يميز المكان الذى دخله من شدة الظلام إلا أنه مَبْنَى مهدَّم ، وتقوده حماسته وتحفزه لاستطلاع المكان إلى أن يسقط من فوق أحد الجدران المتهدمة فيلقى حتفه .

* * *

وهذه القصة مناسبة جداً للكادر المتغير باستمرار طيلة نصف الساعة . فعندما يندفع الصبى فى طريقه إلى المدرسة يمر فى طريق ضيق ، وهنا يضيق الكادر تبعاً لذلك حتى يصبح بنفس ضيق الطريق (الصورة رقم ١) . وعندما يقترب الصبى من الباب المفضى إلى حديقته السحرية يكون الكادر صغيراً يكفى لعرض الباب فقط ، وعندما يفتحه الصبى ويدخل إلى الحديقة الشاسعة يأخذ الكادر فى الاتساع حتى يشغل الشاشة الضخمة كلها . فينقل لنا بذلك الإحساس بالدخول إلى مكان رحب فسيح من خلال باب صغير ضيق . وبينما يذهب الصبى ليجلس على مقعد فى الحديقة – كما يبدو لنا والكادر صغير فى هذه الحالة – يلتفت حوله ويصرخ من الفزع ، وهنا يأخذ الكادر فى الاتساع ليظهر لنا أن الصبى قد جلس بجوار تمثال ضخم لحيوان بشع الصورة ، كما يتضح من الصورتين رقم ٤ ، ٥ .

وهكذا يستمر الفيلم فى تغيير الكادر حسبما يمليه السيناريو . ولقد صُوِّر بالألوان ، وبطريقة الفستافيزيون



(شكل ٥) الكادر يتسع ويكشف لنا عن حقيقة المكان الذى جلس فيه الصبى .

ويتم تأثير تغيير الكادر عليه بواسطة استعمال Masking ، أى حجب أجزاء من المنظر أمام عدسة التصوير فى الاتجاهين الأفقى أو الرأسى أو الاثنين معاً حسب الطلب ، مما يجعل عملية عرض الفيلم على المتفرجين لا تختلف عن عرض أى فيلم عادى من حيث جهاز العرض نفسه .

وهذا النوع الجديد من الأفلام يستحق الدرس والعناية ، فيمكننا أن نتصور كيف يمكن أن تستغل هذه الوسيلة على يد مخرج مثل هتشكوك أو غيره وكيف أن النتيجة ستكون مذهلة . فالصورة يمكنها أن تصغر لتعرض لنا لقطة قريبة close - up لوجه ممثل فقط يستمع إلى صوت يأتى من مصدر خارج الصورة ، ثم تتسع الصورة بسرعة لتشمل المتكلم أيضاً . أو تتسع الصورة رأسياً لتعرض شجرة عالية . والأمثلة لا تنتهى ، مما يدل على أن أسلوب « الكادر المتغير » سيفتح آفاقاً جديدة .

ومن الأمثلة السابقة يتبين أن هذا الكادر المتغير قد أضاف إلى السينما الإحساس بالفراغ ، كما فى مثال «الحديقة الواسعة» ، ومثال «الطريق الضيق» ؛ وتقوية الإحساس بالمفاجأة ، كما فى حالة تمثال « الحيوان الضخم » .

وأخيراً هناك ما يقال فى نقد هذا الاختراع الجديد ؛ فلا جدال فى أن تصميم مقاس الكادر وكيفية تغييره من مقاس إلى آخر سيطيل فترة كتابة السيناريو ويعقدها ، وربما استدعى الأمر إعادة تصوير بعض اللقطات إذا اتضح أن مقاس الكادر لم يحز الغرض المقصود أو أنه لا يتفق مع ما قبله أو ما بعده . وكذلك يمكن تقدير ما لتغيير الكادر من أثر فى استرعاء النظر ، وربما خرج بالمتفرج عن تتبع القصة . كما أن هذا النظام لا داعى لتطبيقه إلا على بعض أنواع من القصص السينمائية : كالبوليسية والميلودراما ، والأفلام الموسيقية .

نقد الكتب

الزىّ المملوكى

MAMLUK COSTUME

By L. A. Mayer

Published by Albert Kundig - Genève

الكتابة عن الزىّ فى الحضارة الإسلامية قليلة وموزّعة فى ثنايا الكتب المختلفة ، والبحوث التى تناولت هذه الناحية بالتفصيل تكاد تعدّ على الأصابع ، وآخر ما ظهر منها هو هذا الكتاب عن الزىّ فى العصر المملوكىّ الذى نحاول أن نعرّف به القراء اليوم .

* * *

ومؤلف هذا الكتاب هو الأستاذ L. A. Mayer الذى لا يكاد يجهله أحد من المشتغلين بالآثار الإسلامية ، ويكفى لزيادة التعريف به أن نقول إنه هو صاحب المرجع القيم فى الرّنوك المملوكية وأعظم حجة فى هذا الموضوع .

وهو يتحدث فى مقدمة كتابه هذا الذى قصره على الكلام عن الزىّ فى عصر المماليك عن أهم المراجع التى تناولت بالبحث أو أبرزت بالتصوير الأزياء المختلفة عند المسلمين فى العصور الوسطى .

* * *

والكتاب يقع فى ثمانية فصول رئيسية ، تكلم فى الفصل الأول منها على زىّ الخلفاء العباسيين فى القاهرة بعد أن أصبحت تلك المدينة مقرا للخلافة العباسية عقب سقوط بغداد .

وتحدث فى الفصل الثانى عن زىّ سلاطين المماليك سواء من حكم منهم فى العصر الأول — عصر المماليك البحرية ، أو من حكم منهم فى العصر الثانى — عصر المماليك البرجية .

وانتقل بعد ذلك إلى الكلام عن الزىّ العسكرى أو بعبارة أدق عن زى الأرستقراطية العسكرى The Military Aristocracy فعقد لذلك فصلين من فصول الكتاب بيّن فى الأول منهما الزىّ المتخذ من القماش ، وبيّن فى الثالث الزى المتخذ من المعدن (الزرد والدرع وما إليهما) مما يلبس عادة وقت القتال .

وفى الفصل الخامس بحث الأستاذ ماير زى العلماء أو على حدّ تعبيره زىّ المسلمين المتعلمين من غير رجال السيف .

وفى الفصل السادس وصف « الخلعة » وناقش معناها ، وحدّد المقصود بهذه الكلمة ، وبيّن الدور الذى لعبته الخلع فى الحضارة الإسلامية .

وتناول بالبحث فى الفصل السابع زىّ غير المسلمين من اليهود والنصارى ومن إليهم . ثم ختم الكتاب بالكلام على زىّ النساء فى الفصل الثامن .

وقد ألحق بالكتاب بحثين : الأول منهما جعل عنوانه « القماش » وقد ذكر فيه ما يلاقيه الباحث فى الزىّ الإسلامى من صعوبات جمة فى سبيل تحديد المقصود ببعض الكلمات الاصطلاحية ،لاسيا تلك التى صمتت القواميس اللغوية عن تفسيرها أو تحديد معناها ، ومن بين تلك الكلمات كلمة « القماش » التى عقد لها هذا البحث المنفرد الذى ألحقه بآخر كتابه .

أما البحث الثانى فقد أثبت فيه جميع المراجع التى تحدثت عن الصورة التى تنسب إلى المصور بلليني والموجودة فى متحف اللوفر ، والتى يقال إنها تمثل استقبال سفير البندقية فى بلاط السلطان الغورى .

* * *

هذه كلمة موجزة عن أهم ما جاء فى هذا الكتاب القيم، الذى ينم عن علم غزير وتعمق فى البحث، أرجو أن يفيد منه المشتغلون بالآثار الإسلامية والمصورون والممثلون الذين يعنون بإبراز تاريخنا القومى فى العصور الوسطى .

وأحب قبل أن أضع القلم أن أشير إلى أن المؤلف قد نشر فى آخر كتابه ثبتاً وافياً عن جميع المراجع التى تناولت موضوع الزىّ بالإيجاز أو التفصيل سواء ما يرجع منها إلى العصور الوسطى أو العصور الحديثة، وما كتب منها باللغة العربية أو باللغات الأوروبية ، وقد أتبع هذا الثبت بعشرين لوحة تمثّل لنا الزىّ الإسلامى فى عصر المماليك خير تمثيل ، وقد نشر هذا الكتاب Albert Kundig فى مدينة جنيڤ بسويسرا .

دكتور محمد عبد العزيز مرزوق

دائرة معارف « بلياد »

"ENCYCLOPEDIE DE LA PLEIADE"
sous la direction de Raymond Queneau
(Ed. Gallimard, Collection Bibliothéque de la Pleiade, Paris 1956/57)

فى عالم التأليف منذ نهاية الحرب العالمية الثانية ظاهرة تسترعى النظر : ذلك بأن هناك سيلا من الأعمال الموسوعية تقدمها لنا دور النشر الكبرى من شتى دول العالم ؛ وأقول « أعمال موسوعية » لا « موسوعات » عن قصد ؛ فإن الإخصائيين من جميع مجالات المعرفة فى حال إعادة النظر فى المادة التى اختصوا بها — كأنهم يستشعرون حاجة إلى النظرة التركيبية الشاملة ، وإعادة التقويم فى عصرنا الانتقالى المضطرب ، عصر الأزمة العامة للاستعمار ، عصر التطاحن الشامل بين النظامين الرأسمالى والاشتراكى على نطاق عالمى .

والأعمال الموسوعية لها دلالة مزدوجة ؛ فهى من ناحية تجميع لما وصلت إليه المعرفة فى ميدان من الميادين ، أو فى الميادين كلها كما هى الحال فى دوائر المعارف ، وهذا التجميع والعرض المنهجى المنسق علامة على أن المجتمع قد استكمل مرحلة من مراحل تطوره ، وأنه بصدد عرض النتائج التى حققها والغايات التى بلغها . وهى من ناحية أخرى — نقطة بدء : بمعنى أنها تقدم سجلا بالمسائل التى ما زالت مطروحة أمام الباحثين ، والمشكلات التى لم تحلّ بعد ، والتطورات المنتظرة فى المجال الذى تعالجه . والأعمال الموسوعية — من هذه الزاوية — أعمال فتح وتعبئة، وتطوير للمعرفة الإنسانية .

والحق أن هذا الوصف لا ينطبق على كل عمل موسوعى : فهناك من هذه الأعمال ما لا يقصد بها إلا التجميع دون التطوير ؛ وهى غالباً ما تصدر فى فترات تاريخية قاتمة حيث يعكف رجال الفكر على المحافظة على التراث دون السعى إلى تطويره وتجديده ، أما الأعمال الموسوعية الكبرى فإنها تمتاز بهذا الطابع المزدوج : لا تهدف إلى التجميع ، ولكن إلى التسليح ، تسليح العقول بالفكر الجديد لبناء المجتمع الجديد . ومن هذه الزاوية ندرك ما للأعمال الموسوعية من دلالة اجتماعية عميقة ؛ إنها توضح لنا أنه لا بد من التجميع للتطوير ، وهى أشبه ما تكون بالترسانة بين أيدى معسكر يصبو إلى التقدم للأمام .

* * *

كان لا بد من هذه الكلمة العامة لنقدم بها « دائرة معارف پلياد » التى بدأت تصدّر أجزاؤها المختلفة تباعاً منذ شهر مايو سنة ١٩٥٦ عن دار نشر جاليمار ، وهى من أكبر مؤسسات النشر فى فرنسا ، وبإشراف الأستاذ ريمون كينو الكاتب والمفكر المجدد المعروف . وقد دعانا إلى تقديم هذا العمل دون غيره — أنه أول عمل موسوعى جامع يصدر فى العالم منذ نهاية الحرب العالمية الثانية ؛ إذ « دائرة المعارف البريطانية » و « دائرة

المعارف السوفيتية » وهما أهم أعمال من هذا النوع من العالم المعاصر — قد ظهرتا قبل سنة ١٩٣٩ وهى السنة التى اشتعلت فيها نار تلك الحرب الضروس .

* * *

وقد صدّر الأستاذ ريمون كينو هذا العمل الكبير بكتيب فى ٦٢ صفحة بعنوان «تقديم دائرة معارف پليارد» أجمع النقاد من شتى الاتجاهات على أنه عمل منهجى ممتاز يجدد من مفهوماتنا عن كيفية وضع الأعمال الموسوعية ولا شك أن فى تلخيص أفكاره الرئيسة فائدة أكيدة بالنسبة للقارئ العربى والمصرى فى هذه الأيام .

يرى ريمون كينو أن هناك عوامل ثلاثة « تحمل الإنسان الغربى على التفكير فى أننا نقف على عتبة جديدة » وهذه العوامل هى : « الاستعمال المتزايد للآلات القائمة على الأفعال المنعكسة ، واستخدام الطاقة الذرية ، وارتقاء الشعوب الأسيوية أو المستعمرة إلى حياة مدنية وصناعية مستقلة » .

ومن ثم كان لزاماً على دائرة المعارف الجديدة أن « تمكن الإنسان المعاصر من أن يواجه بوضوح تام المشكلات التى تعترضه ؛ وذلك بأن تقدم له صورة تركيبية جامعة للعلم المعاصر فى الوقت الذى ترسم له الطريق الذى صارت فيه الإنسانية » .

ومن هنا جاء تقسيم « دائرة معارف پلياد » ثلاثة أقسام : الأول ، وهو القسم النظرى — يقدم للقارئ والباحث « حال معارفنا اليوم » ، وسوف يتكون من عشرين مجلداً من الحجم المتوسط يتردد عدد صفحات كل منها بين ٢،٠٠٠ و ٣،٥٠٠ صفحة .

وسيتناول هذا القسم : الرياضيات والطبيعة وعلوم الحياة والعلوم الاجتماعية على اختلافها .

والثانى وهو القسم التاريخى — ويتناول التطور التاريخى للمعارف وأوجه النشاط البشرى : كالتاريخ العام وتاريخ الأديان والعلوم — والأخلاق — والفنون — والملاهى والآداب — والفلسفة .

أما القسم الثالث والأخير — فسيعنى بالتفصيلات التى لا تدخل تحت تبويب دقيق مثل : قاموس الأعلام وقاموس جغرافى وعلم الأساطير وتاريخ فرنسا والخطأ والكذب والخرافة إلخ .

* * *

وستتألف « دائرة معارف پلياد » من نحو ٤٠ مجلداً، فى نحو ٤٠،٠٠٠ صفحة ، صدر منها حتى الآن ثلاثة مجلدات ، أكثرها فى تاريخ الأدب العالمى .

أنور عبد الملك

أنباءٌ وآراءٌ

البرنامج الثانى للإذاعة المصرية

أقامت الإذاعة المصرية حفلا بقصر المنيل فى الثانى عشر من شهر مايو الماضى بمناسبة افتتاح البرنامج الثانى دعت إليه نخبة من قادة الفكر ، وقد ألقى الأستاذ فتحى رضوان وزير الإرشاد القومى ورئيس مجلس إدارة الإذاعة فى هذا الحفل الكلمة التى ننشرها فيما يلى :

أيها الإخوة الأعزاء ، إذا جاز لى أن أتحدث عن شىء يتعلق بشخصى فإنى أستأذنكم فى أن أقول : إننى رحبت بأن أنسى أحزانى الشخصية هذه الأيام للمصاب الفادح الذى نزل بى باستشهاد أخى وشقيقى كمال الدين صلاح فى الصومال مدافعاً عن هذه الفكرة العظيمة التى تمثل الإذاعة إحدى صورها ؛ أحاول أن أنسى هذا الحزن الشخصى فى فرحة من فرحات العقل والفكر والروح ، فرحة لا نحب أن نبالغ فى وصف قيمتها حتى لا نتهم بالمبالغة والإغراق والإسراف .

وأحب أيضاً أن أكاشفكم بمعنى آخر ترددت فى أن أفضى به إليكم ؛ فقد تصورت أن من حق الإذاعة المصرية وهى تحتفل بانقضاء أسبوع على برنامجها الثانى أن تقول : إن هذا البرنامج الثانى حدثٌ من الأحداث فى حياتنا القومية والفكرية ، ولكننى أخشى أن يتصور الناس، أو على الأقل بعض الناس، أن الغرور قد ركب وزارة الإرشاد القومى، فجعلها تتصور أن كل عمل تقدِم عليه، وأن كل مشروع تنفذه — هو حدثٌ من الأحداث القومية ، وعمل من الأعمال الجسيمة . خشيت أن يقوم هذا الظن فى بعض النفوس ؛ لأن عهدنا بما سمعتموه فى شأن اللوحات الشعبية ليس بعيداً ؛ فقد تفضل بعض إخواننا من السادة الناقدين الصحافيين والكتاب ، تفضلوا فوصفوا هذه اللوحات بأنها حدثٌ فى حياتنا الفنية أو فى حياتنا القومية ، بل قيل أيضاً : إن صدور مجلة للثقافة لايهمها أن تكسب، ولا يخيفها أن تخسر حدثٌ فى حياتنا الفكرية .

والآن وقد انقضى أسبوع على البرنامج الثانى يظهر أن بعض السادة الذين تفضلوا فاستقبلوه استقبالا كريماً سخيًّا مشجعاً قالوا : إنه حدثٌ فى حياتنا القومية وحياتنا الفكرية ، فإذا ما أصررنا نحن على تسميته بهذا الاسم وعلى إسباغ هذه الصفة عليه حقّ للذين يريدون أن يسارعوا إلى التهمة أن يقولوا : إن وزارة الإرشاد أصبحت تتصور أن كل عمل صغير أو كبير من أعمالها هو حدثٌ من الأحداث الكبيرة التى تستأهل الاحتفال بها والوقوف عندها .

ولست أريد أن أصطنع التواضع ، فأقول : إن السادة الذين تفضلوا بإسباغ هذه الصفات الهامة على هذه الأعمال الصغيرة المتواضعة بالغوا فى تقدير قيمتها ، وإنما أريد أن أعتدل ، فأقول : إن هذه الأعمال صغيرة بلا جدال فى قيمتها المادية ، فإذا كانت خطيرة ومهمة فإن خطرها وقيمتها من قبيل خطر وأهمية معالم الطرق التى لا تعدو أن تكون لافتة (يافطة) تعين السائر أو السارى بالليل ؛ ليتبين هدفه ، ويعرف سبيله : قطعة قد تكون من الخشب ، وقد تكون من الحديد ، وقد تكون مكتوبة بحروف أنيقة جميلة ، وقد تكون مكتوبة بحروف ساذجة « بسيطة » ، ولكنها فى الحالين تعين السائر ، فإذا ما افتقدها ، واعتمد على نفسه بدونها — فقد يضلُّ وينجم عن هذا كثير من المتاعب كان يستطيع أن يوفرها على نفسه لو أنه اهتدى بها ، أو لو أن القائمين على الأمور قد كلفوا أنفسهم مشقة وضعها فى المكان اللائق بها ؛ فاللوحات الشعبية إذا أردنا أن نقومها تقويماً ماديًّا

وأن نضعها فى معانيها « البسيطة » دون أن نتعمق ليست إلا « النقرزان » و « الغَزّيّة » وموسيقى الموالد وأشباههامن الأعمال الفنية الساذجة البدائية التى يراها الإنسان بغير جهد وبغير أن ينفق مالا ، وبغير أن يضيع وقتاً : يستطيع أن يراها فى الموالد إذا شاء ، وأن يراها فى الطريق إذا أراد ، وأن يجدها فى القرية إذا أحب ؛ فجمعها وتقديمها نظيفة نوعاً جميلة نوعاً — ليس عملا يستحق أن يتحدث عنه المتحدثون وأن يختلف فى شأنه المفكرون ، ولكن الذى حدث أن هذه العملية «البسيطة» الساذجة استطاعت أن تثير كثيراً من الاهتمام ومن التعليق ومن الهجوم ومن النقد حتى بعد أن توقفت عن العمل ، واستطاعت أن توحى إلى أصحاب الأقلام بالخواطر المشجعة والخواطر المثبطة والمعانى التى تكاد تكون سخرية صريحة فى غير ماتحرج أو تأثم ، أو المعانى التى ارتفعت بها إلى مستوى القول بأن هذا العمل معجزة وتألق جادت بهما سماء عبقرية فذة .

وهذا كله أيها الإخوة الأعزاء نعدُّه عرض النقاهة فى حياتنا الفكرية والعقلية ؛ ذلك لأن هؤلاء الذين هاجموا هذه اللوحات ، وهؤلاء الذين وقفوا فى صفها — شعروا بأن الأمر يتجاوز « النقرزان والغزية » وتلك الأعمال الفنية الساذجة ، وأدركوا فى جملة واحدة أن مصر تحاول أن تجد نفسها ، تحاول أن تعبر عن روحها ، تحاول أن تضع حداً لهذه العملية التى أسرفت فى الحديث عنها فى مناسبات كثيرة ، عملية الاستجداء الروحى والعقلى التى أحالت ، كما أحرص على القول دائما ، حياتنا العقلية والذهنية والروحية إلى ما يشبه مراقع البهلوان: قطعة صفراء إلى جانب قطعة حمراء إلى جانب قطعة زرقاء !

حقيقة إن هذه القطع — آخر الأمر — تكون ثوباً يستر العورة ، ويمكن أن يقى الإنسان شر البرد والحر ، ولكنها فى نهاية الأمر أيضًا لا تمثل ثوبًا وقوراً محترماً بقدر ما تمثل شيئًا يدعو إلى السخرية وإلى الضحك .

نعم فنحن كنا إذا أردنا أن نحتفل بأحد نطلب من الذين نحتفل بهم أن يتريثوا حتى نستعير لهم كلمة من هنا ، وأداة من هناك ووسيلة من هنا وهناك ثم بعد ذلك نقول لهم : هذه هى تحيتنا لكم ، أو حديثنا إليكم . ولا شك أن كل الناس كانوا يعرفون أن مصر ليست فيما نقدمه لهم ، وأن وضع البذرة الأولى شاق جداً لأن البذرة التى تختار فاسدة ، وتوضع فى غير موضعها لا تنتج شجرة أو لا تنتج — على الأقل — شجرة صالحة .

وأولى الناس بأن يعرف مشقة وضع البذرة الأولى واختيارها هم المصريون ؛ لأن هذه الحياة الإنسانية الضخمة العظيمة بكل ألوانها وبكل فروعها وبكل صورها — هى نتاج هذه الأمة المصرية التى صنعت للإنسانية كل شىء . صنعت لهم النار ، وصنعت لهم القلع والشراع ، وصنعت لهم القارب وصنعت لهم حتى فكرة الإيمان بالله . اكتشف المصريون للإنسانية الإيمان بخالق الأرض والسموات ، وصدّروا هذا الإيمان إلى غيرهم من الأمم والشباب !

فالخلق عملية شاقة عسيرة يعرفها أستاذ كلية العلوم ، ويعرفها المستشار فى محكمة النقض أو الاستئناف أو القاضى وغيرهم وغيرهم من أهل الفكر ؛ إذ ليس بالعسير أن يمسك القاضى كما أنه ليس شاقًا أن يمسك العالم بقلمه ليكتب أى شىء ، ولكن الشاق جداً ، العسير جداً أن يعرف ماذا يكتب ، وماذا يكتب بإيمان ، وبعقيدة ؛ لأن العمل الإنسانى ليس هذه العملية الآلية العادية التى لا تعدو أن تكون صوتًا يسمع أو نقشاً على ورق يقرأ فحسب ؛ وإنما هذه الأعمال آخر الأمر تقوّم وتخلد أو تموت بقدرما فيهامن فكر ، وبقدر ما فيها من إيمان وعقيدة أصحابها ؛ ولذلك لم نر مطلقًا فيما أثير حول هذه اللوحات الشعبية من اهتمام إلا ما يدل على أن مواطنينا قد أدركوا أننا نحاول عملا خلاّقاً ، وإن كان متواضعاً تواضع البذرة الصغيرة . وكل عمل يبدأ نقشاً كنقش الأطفال ، ولكن ماتزال الإنسانية توليه عنايتها وتتولاه بروحها وعقلها حتى تتقدم به إلى أن يصل إلى هذه الصورة التى تنتهى

إليها كل الأعمال الإنسانية الكاملة. فهذا المصباح الكهربى الجميل هو ابن الفتيلة المتأرجحة ، وابن هذا القنديل الصغير ، وابن الشمعة ؛ وهذه الباخرة الضخمة هى بنت هذا الشراع الصغير ، وبنت القارب الضئيل الذى تعبث به ريح « بسيطة » فتكاد تقلبه .

فإذا ما انتقلنا إلى هذا البرنامج الثانى استطعنا أن نقول : إن كل شىء قلناه فى هذه المحاولة الصغيرة البدائية ، محاولة اللوحات الشعبية — تنطبق عليه مائة فى المائة . نحن لم نضع ثقافة جديدة نحن لم نفعل فى البرنامج الثانى ، ولن نفعل — إلا أننا سنعد ركناً من الأركان الكثيرة التى تنجح الإذاعة كل يوم فى تقديمها لكم ، غير أننا إذا نظرنا إليه على أنه مجرد ركن ما كان جديراً بأن ندعوكم لأن تشتركوا فيه وتسمعوا شيئاً فى شأنه ، ولكنه فى حقيقة الأمر مشكلة عسيرة فادحة باهظة التكاليف لمن يقدرون رسالة البرنامج الثانى ، ويعرفون تجارب الأمم فى شأنها . ومن محاسن الصدف أن الملحق الثقافى المصرى فى ڤينا قد أورد فى النشرة الثقافية التى يصدرها مكتب الملحق الثقافى هناك عنواناً كأنما هو رجع الصدى لخواطرنا ولأفكارنا ، وقد رأيت أن أسمعكم ما جاء تحت هذا العنوان :

«...إن محور النقد هو أن البرامج ذات الصفة الثقافية أصبحت تطارَد ، ويضيق الخناق عليها ، على حين أن برامج التسلية تحتل الجانب الأكبر من الإذاعة . وظهور العقبات لهذه المشكلة كان يجوز الرد عليها عندما كان هناك برنامج إذاعى واحد ، ولكن عندما أنشأت الإذاعة برنامجها الثقافى كان من أهدافها إتاحة الفرصة للموضوعات الثقافية ، ولكن لم يلبث أن طارد البرنامج الثانى فسحة تذاع للأحاديث العامة من الساعة الحادية عشرة مساء أو بعدها بحجة أن مستمعى هذه البرامج من المفكرين الذين يحلو لهم الجلوس بجوار المذياع فى هذه الساعة المتأخرة فى حين يحتسون القهوة ويستجلون قرائحهم .

« وعندما أنشأت الإذاعة البرنامج الإذاعى الثالث ظن المشتغلون أن المشكلة قد حلت ، ولكن مع الأسف لحقت المطاردة المثقفين فى هذا البرنامج ، مع أن هذا البرنامج وضع على موجة قصيرة جداً لا تستقبلها أكثر الأجهزة التى لدى المستمعين حالياً » . ثم أردت بهذا أن أبين أن البرنامج الثانى ليس مجرد ركن فى الإذاعة ، وليس مجرد جمع لأحاديث العلماء ورجال الفكر من قانونيين وعلماء واقتصاديين ، وليس مجرد اختيار موسيقى سيمفونية أو غير سيمفونية فى ساعة أو ساعتين من المساء وإطلاقها على المستمعين دون أن يتبينوا صداها ودون أن يتتبعوها .

وقد علمت من أحد أصدقائى — أن مشكلة البرنامج الثانى التى واجهتها النمسا على هذه الصورة واجهتها إنجلترا فى الوقت الذى تستقبل فيه هذا البرنامج ، واجهت بريطانيا هذه المشكلة على صورة أخرى. على حين ننشئ هذا البرنامج ونحتفل به وندعوكم إلى مشاركتنا فى الاحتفال به ونحسن وفادته — تقرر إنجلترا أن تقصر البرنامج الذى كان يبدأ فى الساعة السادسة وينتهى فى الساعة الحادية عشرة بتخفيض عدد ساعاته إلى أقل من النصف ، فكان الرد على هذا البتر أن ثار عدد غير قليل من المثقفين معتبراً إياه كارثة قومية تلحق بالفكر وتهدده ، وراحوا يؤلفون اللجان الخاصة ومنها لجنة كمبردج للدفاع عن هذا البرنامج ، والمطالبة بإطالة هذه الساعات القصيرة ، ومدّها إلى ما كانت عليه من قبل .

فالأمر كما ترون — أمر دولى مشكل هو أزمة الثقافة فى العالم بأسره ، هذا الصراع بين هذه الحياة التجارية الآلية التى تهدد الحضارة فى صميمها بما تقدمه لنا من متع مغرية . لا شك أنه لا يوجد من يقوى على أن يرفض السينما ببرنامجها ، والتليفزيون بتسليته ، ولا الوسائل الأخرى المرفهة والجميلة التى تنسى الإنسان متاعبه فى هذه الحياة الصاخبة الشاقة ؛ ولهذا فإن مطاردة الفكر أصبحت

ظاهرة مرضية فى حياتنا . وإذا لم يجتمع أهل الفكر فى كل بلد ليدافعوا عن أنفسهم وعن حضاراتهم ، وعن انتصارات الإنسانية الروحية والفكرية – فسنرى أنفسنا فى إحدى حالتين : إما أن نتحول نحن لما يشبه الإنسان « الميكانيكى » الذى أصبح حلما من أحلام رجال الصناعة والفكر أيضا ، وإما أن يحل محلنا الإنسان « الميكانيكى » ويصبح دور الحياة مجرد استجابات آلية « ميكانيكية » خالية من كل إبداع عقلى ، ومن كل إبداع روحى .

مشكلتنا – مشكلة البرنامج الثانى – ليست مشكلة برنامج يُعَد ، وإنما هى مشكلة ظاهرة روحية يمكن تسميتها بسيادة عقلية « الصاندوتش » التى حفزت الناس إلى أن يخطفوا كل شىء خطفا : يأكلون وهم يجرون ويسمعون وهم يجرون ، ويقرءون وهم يجرون . يريدون « برشامة » توضع فيها كل الأشياء حتى الفكر الذى يحتاج بطبيعته إلى مجهود وعناء ، وسهر وتعب ؛ ولهذا فإن هذه الأقراص الثقافية التى نشاهدها إما فى صورة كتاب ، أو فى شكل مجلة أو فيلم هى التى تهدد البرنامج الثقافى ، ولكنها لا تهدد البرنامج الثقافى وحده ، وإنما تهدد أسس حياتنا العقلية ، وأسس حياتنا الإنسانية ، وأسس حياتنا الوجدانية .

ومصر الآن لا يشك أحد فى أنها تلعب دوراً رسالياً دوراً ذا رسالة ، ونحن لا نستطيع أن نضطلع بهذا الدور إلا إذا شحنا بطارياتنا ؛ لأن بطارياتنا فارغة ، قد فرغت منذ بدء الاحتلال الروحى والفكرى قبل الاحتلال الإنجليزى الذى وقع فى سنة ١٨٨٢ ؛ فقد أصبحنا جميعاً موظفين لم تكن لنا مدارس للبحث والتجربة ولا معاهد للفكر والتأمل ، منا موظفون ناجحون وموظفون فاشلون ، ولكننا جميعاً على أية حال موظفون .

وعدم الإقبال على البحث العلمى فى المعامل والبحث النظرى فى الكتب كان لعدم وسائله والجو الذى يدعو إليه ؛ إذ لم تكن فى ميزانيتنا أرقام مطلقاً نواجه عمليات هذا البحث وتكاليفه وإعداد أساتذته ومعامله .

ونحن نرجو أن يكون البرنامج الثانى إلى جانب البرنامج الأول دليلا على أننا عدنا إلى حياة التأمل والاختبار والتفكر والبحث عن الينابيع الأصيلة التى نبعت منها حياتنا فى الماضى ، ويسرنى أن يكون بيننا الأستاذ عبد الحليم الجندى فوجوده بيننا يوحى بأن أقتبس قصة أوردها فى كتابه عن أبى حنيفة ، وهى قصة تمثل حياتنا تصويراً رمزياً جميلا . . . تروى هذه القصة أن باخرة من البواخر كانت ذاهبة إلى ميناء فى أمريكا الجنوبية من هذه الموانى التى تصبُّ فيها الأنهار الكبيرة فتغير ملوحة الماء إلى مسافات طويلة – قد تعطل جهازها المكثف للماء الملح وقامت عاصفة حالت بينها وبين الدخول إلى الميناء ، ونفد الماء الحلو فأرسلت تطلب من الميناء نجدة ماء حلو فما كان من قائد الميناء إلا أن أرسل لقائد السفينة يقول : الماء الحلو عندكم ؛ فتصور قبطان السفينة أن قائد الميناء لم يفهم ، فكرر له طلبه قائلا : أنجدونا بماء حلو ، الماء الحلو نفد من الباخرة ، وأوشك ركابها أن يهلكوا فكرر قبطان الميناء ردَّه الأول : الماء الحلو عندكم ، أى تحتكم . وللمرة الثانية لم يفهم قبطان الباخرة لأنه كان حديث عهد بهذه الناحية من البحار فأرسل مرة ثالثة يقول : الماء الحلو نفد عندنا ، أنجدونا وأغيثونا بماء حلو . وصدفة أدلى أحد البحارة دلوه فى البحر وإذا بهذا الدلو يخرج ماء كالماء العذب وصرخ : الماء الحلو ! . الماء الحلو العذب ! . وجاء الجميع إليه وشربوا منه وعرفوا أنهم كانوا يطلبون الماء الحلو وهو عندهم . هذا يمثل تماماً مصر : الماء الحلو عندنا ، الماء الحلو فى ثقافتنا ، فى بعض هذه الكتب الصفراء التى انقطعت صلتنا بها ، فى بعض هذه الهياكل والمعابد التى نستطيع أن نشاهدها ، فنرى كيف صنع أجدادنا من هذه الأرض وبهذه الأدوات – هذه الحضارة العظيمة ؛ فلا بد من بحث عن هذا الماء الحلو . وإنى أؤكد لكم أننا إذا أدلينا دلْونا

فى ينابيعنا الحضارية والثقافية القريبة منا — فإننا نجد الماء الحلو وأرجو أن يكون البرنامج الثانى إحدى هذه الوسائل فى أعماق حياتنا العقلية التى امتدت ستة آلاف سنة بل أكثر ونستطيع أن نخرج منها ماء حلواً لا لنشرب منه فقط ، وإنما نشرب ونوزع منه على العالم .

أيها الإخوة الأعزاء ، ماذا يساوى البرنامج الثانى لو لم تسمعوا أنتم به وإذا قيل : إن الدعوة إلى هـذا الاجتماع هى عملية إعلان ؟ وأرجو ألا يكون إعلاناً صرفاً ، نقول لكم فى غير خجل ولا تأثيم ولا حياء : نحن نعلن عن البرنامج الثانى ، ونحن نقول لكم : إن البرنامج الثانى قد ولد ، ولكن الأمر لا يقتصر على مجرد الإعلان ، إنما نريد منكم بعد هذا أن تتفضلوا وتدعوا الذين يتصلون بكم ويعيشون فى كنفكم ولا سيا أبناء الجيل الجديد — أن يعرفوا أمر هذا البرنامج الثانى وأن يكلفوا أنفسهم مشقة البحث عنه ، وأخيراً نريد منكم أن تقيموا هذا البرنامج الثانى على أرقى وأعظم ما يمكن أن يقوم عليه عمل ذهنى . نحن ننتظر منكم نقدكم ، ولعلكم لاتستطيعون أن تشكّوا فى مقدار جلدنا على النقد القاسى ، وأحياناً النقد المغرض والجاهل ، وقد جرى العرف على أن يفرق بين نقد بنّاء ونقد هدّام ، ولكنا نريد فى هذه المرحلة نقداً ولا نضع على الناس قيوداً لأنّنا نعلم أن النقد الهدام لايهدم بناء صالحا ، فإذا هُدمنا فلا يكون ذلك إلا دليلا على أننا بناء خرب يستحق الهدم . وعندذلك لايصح أن نبكى ولا على أنفسنا . . وإذا كنا نستحق الحياة فذلك سيكون دليلا على أنكم وقفتم معنا ومددتم أيديكم إلينا . وثقوا أننا لانقول هذا بروح تجارية ، وإنما نقوله بروح المؤمنين ، وإذا جاز لى أن أقول بروح المتصوفين فهذا العمل عمل هذه الأمة بأسرها لأنه لولا طلبها وإلحاحها فى أن يولد هذا البرنامج ما ولد ؛ ولذلك فنحن ندعه بحق وبغير تملق لكم ولااستجداء لاستحسانكم ، ندع هذا البرنامج تحت رعايتكم ونقول لكم : قوّموه ، غذّوه ، ووسعوا نطاقه وعمقوه حتى يمكن أن توجد حركة فكرية جديدة بها بلادنا فى هذه المرحلة وجديرة بها فى كل المراحل التالية فى حياتها .

وأخيراً — وقد أطلت عليكم — أريد أن أتوجه إلى السادة الصحافيين الذين استقبلوا هذا البرنامج بأية صورة من الاستقبال ، أتقدم لهم بالشكر والعرفان بالجميل ، ذلك لأننا نعلم أن الصحافة هى صنو وشقيق للإذاعة هى الشقيق الأكبر والشقيق الأقدم ، والشقيق الأكثر تجربة . نقول لها : إننا نشكرك على هذا الاستقبال ، ونرجو منك أن تواليه بالعطف والرعاية والعناية والاهتمام ؛ لكى يستطيع أن يؤدى هذه الرسالة التى يشعر أنها رسالة شاقة وباهظة التكاليف .

وبعد — فإنى أكرر لسيادتكم الشكر على تفضلكم بتلبية هذه الدعوة وعلى إضاعتكم هذا الوقت الطويل معنا ، وإن كنا نرجو ألا يكون فى إنفاق هذا الوقت الطويل فى الحديث عن البرنامج الثانى خسارة ، بل أرجو أن يكون فيه بعض النفع وبعض الخير .

وإذا بدا لكم أو إلى بعضكم أن ينوه فى هذه الندوة غير الرسمية بكلمة أو بنقد أو بتوجيه فإننا قد وطدنا العزم على أن نحيل هذه الحفلة إلى ندوة .

وشكراً شكراً والسلام عليكم ورحمة الله . . .

الطلاق فى بريطانيا العظمى

لم يفت الصحف فى الشهر الماضى أن تعلق بإسهاب على شروع وزير الخارجية البريطانية المدعو « سلوين لويد » ، فى الطلاق من زوجته الهيفاء ؛ لأن هذا الحادث يثير بعض الذكريات القديمة يوم كان الطلاق بالنسبة لأى إنسان يحتل مركزاً — ولو متوسط الخطر — بمثابة الانتحار سياسياً واجتماعياً ؛ فهذا المخلوق فى الأجيال الحالية لا يلبث أن يتسلم قرارات بفصله من الأندية الاجتماعية والرياضية ؛ حتى النادىْ الذى كان يلعب فيه الجولف منذ عشرين عاماً لم يكن يتردد فى طرده

شر طردة ؛ ويحار المسكين كيف يعيش دون ممارسة الجولف ، فيضطر لأن يسافر إلى مكان بعيد متخفياً ومتنكراً مستبدلا اسماً جديداً باسمه المحتقر المهين . أو قد يضطر لاختراق بحر المانش والسفر إلى فرنسا ، حيث تعوّد الناس الصفح عن الكبائر ، واتخذوا من مثل هذا الطريد الشريد وسيلة للكسب الحلال ، بإيوائه وتوفير وسائل الرعاية له نظير مبلغ عظيم من الجنيهات الإسترلينية .

كذلك كانت المرأة المطلقة فى بريطانيا ، يزوّرُ عنها الناس ويولون وجوههم إلى الناحية الأخرى إذا أبصروها مقبلة ، ويراها أعزّ أصدقائها ، فينكرها كل الإنكار . وتكفُّ جمعيات البر والإحسان عن دعوتها للاشتراك فى الحفلات الخيرية . . ومع أنها هى تصبح بعد ذلك جديرة بالبر والإحسان فإن يداً لا تمتد إليها بالتحية والإكرام . ولولا رغبة الكسب الكامنة فى نفس كل بريطانى لقاطعها البدّال والخباز وبائع الخضر والفاكهة !

كان الطلاق وصمة دونها كل وصمة ، وإلى عام ١٨٥٧ كان البرلمان وحده هو الذى يحكم بالطلاق ، وكانت هذه الأحكام لا تتجاوز اثنين فى العام الواحد . وبعد ذلك التاريخ صار الطلاق من حق المحاكم المخصصة لهذا الغرض ، ولكن ظل الطلاق مع ذلك أمراً صعباً تكتنفه شدائد عظيمة ؛ لأن المرأة لم تكن تستطيع تطليق زوجها إلا إذا ارتكب المنكر وثبت ذلك بصورة رسمية ، فكان الرجل يضطر إلى أن يستأجر لهذا الغرض امرأة أدنى إلى القبح والدمامة وتوشك أحياناً أن تكون عجوزاً شمطاء يسافر معها إلى بلدة على الشاطئ ، وينزلان بفندق بوصفهما « مستر ومسز براون » وقد يقضى الليل نائماً على الأريكة ، ولكن المهم أن تراهما الخادم يتناولان « الفطور » معاً ثلاثة أيام متتالية ؛ وبعد ذلك يدفع الحساب ، ويبلغ زوجته أن الأدلة اللازمة متوافرة فى الفندق المذكور فى التاريخ الموضح أعلاه ! . .

غير أن هذه الحال تغيرت بعد عام ١٩٣٧ ؛ فقد وفق أحد أعضاء البرلمان إلى تعديل القانون بما يجعل « القسوة » وحدها سبباً فى الطلاق ، فلم تعد بالرجل حاجة لأن يسافر إلى مدينة برايتون مع مخلوقة كريهة المنظر والمخبر ، بل حسبه أن يمسك شعر زوجته ، وينهال عليها لكماً وضرباً متوخياً اختيار الأماكن التى يترك الضرب فيها أثراً دون أن يكون مبرحاً أو خطرا .

وكما تبدلت الحال بالقياس للأسباب الموجبة للطلاق تغيرت أيضا بالقياس إلى المركز الاجتماعى والأدبى للمطلقين والمطلقات . . وكان هذا التطور تدريجياً ، بحيث كان الناس يكتفون بالتسامح والعفو ، والصفح عن الجريرة التى ارتكبت ، ولا يمتنعون عن مقابلة المطلقين والمطلقات ومصافحتهم باليد . وأكثر الأندية لا يأنف أن يكون بين أعضائه نفر من المطلقين ، ثم تطورت الحال بعد ذلك وانتقلت إلى مرحلة جديدة ، صار فيها المطلقون والمطلقات يلقون كل ترحيب وإكرام ، ويتهافت الناس على رؤيتهم ودعوتهم إلى منازلهم . والفضل فى ذلك يرجع أكثره إلى صاحبة الجلالة الصحافة الإنجليزية الرخيصة التى أخذت حوادث الطلاق تحتل المكان البارز من صفحاتها ، مع الإسراف فى ذكر التفاصيل ونشر الصور بالقلم العريض ، وازداد رواج تلك الصحف بهذه الوسائل حتى بلغ الملايين ، فأصبح المطلقون والمطلقات أبطالا وبطلات يتهالك الناس على رؤيتهم ، وتفتح لهم قصور العظماء والوجهاء .

وطبيعى أن تكون هنالك بقية من الحال القديمة التى تقضى بالانقباض من المطلقين ؛ ولكن هذه البقية القديمة وأكبر الظن أن مصيرها إلى الفناء — مقصورة فيما يظهر على أعضاء الأسرة المالكة : فقد قيل للملك إدوارد الثامن : إنه لن يسمح له وهو ملك أن يتزوج مسز سمبسون التى سبق لها الزواج والطلاق مرتين ، وهى على كل حال امرأة أمريكية تمضغ اللبان ، وتتكلم بأنفها كما يفعل الأمريكان ! . . فاضطر الملك الخطير إلى الاستقالة من العرش ومن الإمبراطورية التى كانت لا تغرب عنها الشمس ، وأن يكتفى بلقب دوق وندسور ، وأن

يقضى حياته متنقلا بين القارات والمحيطات .

كذلك حالت التقاليد القديمة دون زواج « الآنسة » الأميرة مرغريت الفتى الطيار ، أو ضابط الطيران . . . واضطرت الأميرة الصغيرة إلى أن تتغلب على عواطفها ؛ حتى لاتتهم بالخروج على عرف أكل عليه الدهر وشرب .

أما رجال السياسة سواء أكانوا محافظين أم اشتراكيين ؛ بيضاً أم حمرا ، يمينيين أم يساريين ؛ مجانين معتوهين مثل إيدن ، أم عقلاء نسبيًّا — وإن كنت لا أذكر من هؤلاء أحداً — فأصبحوا جميعاً يتمتعون بالتحرر التام من كل ما كانت تجره حوادث الطلاق من المنغصات ؛ فقد كان الأستاذ إيدن وهو رئيس الحكومة — رجلا مطلقاً ، وكان معه فى وزارته ثلاثة وزراء مطلقون ألا وهم : السر والتر مونكتن الذى زار بورسعيد فى أثناء العدوان ، وجيمس ستيوارت وزير إسكتلندة ، وبيتر ثورنكروفت وزير التجارة . . وحينما تولى مكميلان رياسة الوزارة أضاف مطلقاً جديدا ، وهو لورد هيلشام وزير التربية والتعليم ؛ أما وزير الدفاع المدعو دنكان سنديس فقد صدر حكم بالفصل — وهو شىء أخف من الطلاق — بينه وبين زوجه ديانا البنت الكبرى للسر ونستن تشرشل .

أما الحادث الجديد الذى طلب فيه سلوين لويد الطلاق من زوجته الشابة (٢٩ ربيعا) بسبب سلوكها السيئ ، فقد أجمعت الصحف على أنه لن يضره فى حياته السياسية من بعيد أو قريب ؛ لأن هذا من الشئون الخاصة التى لا صلة لها بالشئون العامة . . .

*

مسارح البدروم

فى ڤينا اليوم عدد من المسارح يطلق عليها اسم مسارح البدروم Wiener Kellertheater ، وهى مسارح صغيرة محدودة المقاعد جعلت من بعض الغرف الأرضية (البدروم) مكاناً لنشاطها المسرحى ، وتقوم هذه المسارح منذ الحرب العالمية الثانية بدور هام فى الحياة الفنية بڤينا .

نشأت مسارح البدروم فى أعقاب الحرب الأخيرة عندما دُمرت أوعطلت كثير من مسارح ڤينا الكبرى ، فنقل نشاطها إلى بعض المسارح المؤقتة التى أقيمت فى قاعات أرضية ببعض العمارات الكبيرة ، وأعدت إعداداً خاصًّا لهذا الغرض ، ولكن إعادة افتتاح المسارح لم يقض على الفكرة ، بل كان نجاحها سبباً فى التوسع فيها لأنها تحل مسألتين هامتين بشأن المسرح فى ڤينا :

الأولى : الإقبال الشديد على المسارح الكبرى وصعوبة الحصول على تذاكر الدخول فى أكثر أيام الأسبوع مع ارتفاع أثمانها . والأخرى : إتاحة الفرصة للممثلين الناشئين لممارسة الفن الذى تخصصوا فيه ، وهو أمر يتعذر تحقيقه بالنسبة للمسارح الكبرى .

وهكذا استطاعت مسارح البدروم أن تحلّ هذه المشكلات ، فتكونت فرق من الشبان من خريجى معاهد التمثيل ، واستأجرت قاعات أرضية ، وحوّلتها إلى مسارح ، وقام أفراد الفريق بتزيينها وزخرفتها بجميع الأعمال المسرحية كالماكياج والإخراج .

ويتميز مسرح البدروم بأنه مسرح صغير لا تزيد عدد مقاعده عن مائة كرسى ، وأنه يعرض ألواناً مختلفة من المسرحيات من قديمة وحديثة ، ولكنه يعنى بالمسرحيات الجديدة التى لا يلقى مؤلفها فرصة للعرض على المسارح الكبرى . ويتقاضى الممثلون مرتباتهم من فائض حصيلة الدخل اليومى إذا تيسر ذلك . ويلاحظ أن أثمان تذاكر الدخول منخفضة وتبدأ بعشرة شلنات ، ويعوّض انخفاض تذاكر الدخول فى بعض الحالات — أن المقاعد دون الخمسين ؛ ففى هذه الحالة يعفى المسرح من الضريبة المقررة . كما أن بعض هذه المسارح تتلقى إعانة من وزارة التربية والتعليم النمسوية وبلدية ڤينا .

وأشهر مسارح البدروم حاليًّا : مسرح البارك رنج Theater am Parkring ، ومسرح بيت الفنون Theater in

مسرح كوراج Theater in der Courage Konzerthaus الكلدسكوب Kaleidoswop التريبين Theater Tribune .

ويعتبر المسرح الأول أشهرها وكثيراً ما يشترك فى العمل به فى الأدوار الرئيسة بعض مشاهير الممثلين المعروفين ، كما يتميز هذا المسرح بالسماح للمتفرجين بالتدخين وتناول القهوة والمرطبات فى أثناء العرض .

مصير مسرح فينا القديم

يعتبر مسرح فينا Theater an der Wien من أقدم مسارح ڤينا ، بل أقدمها إذ يرجع تاريخ بنائه إلى أوائل القرن التاسع عشر ، وما زال حتى الآن يؤدى رسالته الفنية ، ولكنه بدأ يواجه أزمة نظراً لعدم مناسبة البناء للمستحدثات الفنية التى يتطلبها المسرح فى الوقت الحاضر ؛ لهذا أصبح مصير هذا المسرح موضعاً لمناقشة المشتغلين بالفنون ، واختلفت الآراء فيما يقرر بشأنه . وهذه المشكلة تواجه المسارح القديمة فى العواصم الكبرى بما فى ذلك القاهرة .

ومسرح ڤينا تملكه أسرة من أسر الفن القديمة المعروفة ، وهى أسرة مارشيكا التى اشترت هذا المسرح فى عام ١٩٠١ أى بعد نحو قرن من إنشائه . وفى عام ١٩٣٨ بيع المسرح لبلدية ڤينا ثم اشترته أسرة مارشيكا ثانية بعد الحرب بمبلغ أربعمائة ألف شلن (أى نحو ٦٠ ألف جنيه) .

ويرى فريق هدم المسرح وإعادة بنائه بأسلوب حديث ، ولكن هذا الرأى يلاقى معارضة شديدة بسبب الاعتبارات التاريخية لهذا المسرح التى لا يحسن القضاء عليها ، فتطوى بذلك صفحة من تاريخ المسرح فى هذه البلاد ؛ لهذا يقترح بعضهم تجديد البناء تجديداً شاملا بحيث يصبح صالحاً لأغراض المسرح الحديث ، ويتسع لعدد أكبر من ألف المقعد التى يحتويها المبنى القديم .

وقد أبدى الأستاذ الدكتور هانز كندرمان أستاذ المسرح بجامعة ڤينا اقتراحاً بتحويل المسرح إلى متحف مسرحى . وسبق أن حولت مسارح كهذا إلى متاحف فى كل من كوبنهاجن واستكهلم ، ولاسيما أن المكتبة الوطنية بڤينا تحتوى على نفائس وتحف مسرحية ما زالت مخزونة فى صناديقها . ويمكن تحويل الألواج والبناوير إلى غرف للعرض على أن يفصل المسرح عن القاعة ويبنى على هيئة طبقات تصلح للمعروضات المتصلة بتاريخ الفن المسرحى .

النهضة المسرحية فى أيرلندة

إن النهضة المسرحية الأيرلندية لاتنصبُّ أهميتها على القيمة الأدبية للمسرحيات نفسها ، ولا فى إحياء النقد المسرحى الذى تولاه الكتّاب أنفسهم ، بل إنها تذهب إلى أكثر من هذا ؛ لقد استطاعت تلك الحركة أن تعيد إحياء الحضارة الأيرلندية القديمة التى قضى عليها الاحتلال الإنجليزى عن عمد ، والتى اعتقد الإنجليز والأيرلنديون أنفسهم أنها اندثرت بلا رجعة . لقد وضعت نواة تلك الحركة فى الحركة القومية التى كانت سياسية واقتصادية وتاريخية ولغوية وأدبية ومسرحية . لقد بدأت مع حركة « الفِنْيان » وهى حركة إحياء التراث الايرلندى ، وتطورت معها فى جهادها الطويل .

ولهذه النهضة أهمية خاصة من الناحية الأدبية الخالصة ؛ فقد أثبتت أن التأليف الجماعى ليس من الصعب تحقيقه ؛ فإن ما يميّز معظم المسرحيات التى خلقتها تلك النهضة هو التعادل الأدبى بين الكتّاب الذين تولوها : فنجد أن وليم بتلر ياتس يشترك فى كتابة المسرحيات ولادى جريجورى ومور وروسيل . وكان الإنتاج رائعاً حقا . وقد ثبت من هذا التعاون بصفة قاطعة أن من الممكن التغاضى عن النظرية القائلة بفردية الكاتب ، ولكى يكون هذا التعاون فى الكتابة حقيقة يجب أن يبنى على أساس فن المشاركة فى الشعور والاعتقادات ، وتكون نتيجته مختلفة تمام الاختلاف عن الكتابات الفردية لهؤلاء الكتّاب المتعاونين . والتعاون الناجح هو الذى تنتج

عنه وحدة فنية بحيث لا يستطيع القارئ أو المتفرج أن يقول : « هذا هو الجزء الذى كتبته لادى جريجورى ، وذاك نصيب ياتس » .

والآن لنرجع إلى النهضة نفسها : إن حركة الإحياء الثقافى والأدبى كانت دائمة الحدوث فى تاريخ أيرلندة على الرغم من الاحتلال المستمر ، ولكنها بدأت تأخذ شكلا محسوساً فى عام ١٨٩١ م عندما تكوّنت الجمعية الأدبية الأيرلندية التى تطورت بعد ذلك إلى المسرح الأدبى الأيرلندى. كان الغرض من تكوين تلك الجمعية هو إقامة أسس أيرلندية خالصة للإنتاج الأدبى بعد أن كان مبنيًّا على التقاليد الأدبية الإنجليزية . بدأت تلك الجمعية وعلى رأسها وليم بتلر ياتس ولادى جريجورى وروسيل ومارتين ، ورجعت إلى الحياة الأيرلندية والاعتقادات « الغاليّة » تبحث فيها عن مادة لكتاباتها ، وكان المعين الأول الذى لجئوا إليه يغترفون من منهله هو أدب الفروسية الأيرلندى والخيال الشعبى ممثلا فى الحضارة الأيرلندية القديمة فى التاريخ وفى الشعر وفى الأساطير وقصص البطولة ، وظهرت أمام الكتّاب مشكلة اللغة : هل يستعملون اللغة الإنجليزية التى أجبر المعتدون الأهالى على تعلمها أو اللغة الأيرلندية القديمة « الغالية » التى كانت شبه مندثرة ؟ صمم بعض الكتّاب على استعمال الغالية فى كتابة مسرحياتهم وأشعارهم مثل دوجلاس هايد ومدرسته ، ولكن ضيق هذا الاستعمال من حدود نشر نتاجهم ، فصار عرضها وقفا على بعض المناطق الصغيرة التى احتفظت بالغالية كلغة الحديث ، أما الغالبية فقد استعملت فى المسرحيات اللغة الإنجليزية كما يتحدث بها الفلاحون الأيرلنديون ، وهى لغة أساسها إنجليزى ، ولكنها اصطبغت بالطابع الأيرلندى سواء فى تكوينها أو فى صورها .

وكان أول نشاط للجمعية الأدبية هو بدء مسرح أيرلندى حر ، فاختاروا له مسرحيتين هما : « البوادى » لإدوارد مارتين « والكونتسة كاثلين » لوليم بتلر ياتس ، وبدأت الجمعية فى جمع التبرعات فى الخفاء ، وفى البحث عن المتطوعين للقيام بالتمثيل والإخراج . وعندما تم هذا بدأت الفرقة المكوّنة من هواة لا محترفين — القيام بالتجارب اللازمة فى أوقات فراغ الممثلين والممثلات ، ومُثلت المسرحيتان فى قاعة صغيرة فى دبلن ، ومن الأمور التى تستحق الذكر أن كتّاب المسرحيات كانوا يعيدون كتابتها المرة بعد الأخرى ، ويقول ياتس عن مسرحيته « الكونتسة كاثلين » : « كنت أجلس بين المتفرجين ، وأنصت إلى انتقاداتهم للمسرحية ، وأراقب رد الفعل الذى تحدثه عندهم ؛ ونتيجة لهذا أعدتُ كتابتها ثلاث مرات » . وقام مارتين بكتابة مسرحية « قصة المدينة » وأعطاها ياتس ولادى جريجورى ومور لمراجعتها . ولبعض الانتقادات التى وجهها الثلاثة إليها قام مارتين بإعادة كتابتها .

وبدأت الجمعية تتوسع فى نشاطها المسرحى ، وتكوّن فى عام ١٩٠٥ « المسرح الأدبى الأيرلندى » وأطلق عليه اسم المسرح القومى . وكان العاملون فى هذا المسرح ، سواء الكتّاب أو الممثلون ، قد تآزروا فيما بينهم وقاموا بشراء « مسرح الآبى » الصغير الذى صار فيما بعد مدرسة لإخراج الكتّاب والممثلين العالميين من أمثال شوسنج وياتس وشون أوكازى .

وقد امتاز هذا المسرح بإخراج المسرحيات التى يعتقد صلاحيتها بغض النظر عن حملة الانتقادات التى تعرّض لها . وتقول لادى جريجورى عن هذا : « لقد داومنا على تقديم كل ما هو جيد حتى صار شعبيًّا . » كان هذا هو شعار مسرح الآبى الأيرلندى الذى يعد بحق عماد المسرح الأيرلندى ، والذى وصل تأثيره إلى أوروبا وأمريكا . لقد بدأ صغيراً جدًّا ، وواجه صعوبات كانت وحدها كافية لأن تثبط همة أكثر الناس شجاعة وعنادا ، وكان يقدم مسرحياته لجمهور يعد على الأصابع حتى إن القائمين به كثيراً ما كانوا

يتركون « الكواليس » ويدخلون قاعة المسرح ؛ ليعتقد الجمهور القليل أن هناك من يأتى لمشاهدة المسرحيات غيره . ولم تنصب الصعوبات على المسرح من الحاكم العام فحسب ، بل أيضاً من الكنيسة الكاثوليكية التى اعتقدت أن المسرحيات لا تتفق تماماً مع مبادئها ، وأنها تستعمل لغة غير رفيعة ، واستعمل أعداء الحركة كل الطرق المشروعة وغير المشروعة للقضاء عليها ، ولكن بلا فائدة ، وتقول لادى جريجورى :

« استمرت المعركة أسبوعاً كاملا ، كان المسرح يمتلىء كل ليلة بجمهرة من المعارضين جاءت ومعها آلات النفير ، وكانوا ينفخون فيها طوال عرض المسرحية ، ونزل الستار لعدة دقائق ، ولكنى ذهبت إلى الممثلين ، وطلبت منهم الاستمرار فى التمثيل . ولم يسمع الجمهور كلمة واحدة من المسرحية ! » .

وعندما عرضت الفــرقة مسرحية بلانكو بوزنر لبرنارد شو تعرضت لاحتجاجات من جميع الجهات ، وكان أولها الحاكم العام لأنها كانت ممنوعة فى إنجلترا ، وتصف لادى جريجورى مرة أخرى ماحدث فى الليلة الأولى لعرضها :

« بدأت المسرحية ، وساد الصمت التام حتى قرب النهاية ، ويبدو أن المتفرجين كانوا فى حالة ترقب للمواقف المثيرة فى المسرحية ، وكانت الإثارة فى النهاية ، وعندما انتهت المسرحية دوى المسرح بتصفيق حاد ، وعرفنا أننا كسبنا المعركة . وتساءل شخص خارج المسرح عما يحدث فى الداخل فأجيب : "إنهم يتحدون الحاكم العام" » .

وعندما وصل التصفيق إلى الجماعات الواقفة خارج المسرح بدأت هى الأخرى فى الهتاف ، وسارت فى صورة مظاهرات فى الشوارع تهتف ضد الإنجليز والاستعمار » .

وقد شيدت الحركة المسرحية الأيرلندية على أسس أدبية قوية تختلف تماماً عن أسس المسرح الإنجليزى ، ويصف ياتس هذه الأسس فيقول :

« إن حركتنا هى رجوع إلى الشعب . والمسرحية التى تدخل المسرة إلى قلوب أفراد الشعب يجب أن تدور إما عن حياتهم اليومية . أو تكون مستمدة من الشعر ؛ فالشعر هو المرآة التى يستطيع كل فرد من أفراد الشعب أن يرى صورته فيها . وإذا كنا نريد أن نرفع من شأن رجل الشارع فلا بد أن نكتب عن الشوارع نفسها ، ونرفع من شأنها . إن كل شىء فى أيرلندة يدفعنا إلى هذه العودة » .

وكانت هذه الحركة تعتقد أن أية تجربة مسرحية لن تنجح إلا عن طريق لغة حية ، ولهذا السبب اختارت اللغة الإنجليزية التى يتحدث بها الأيرلنديون فى الريف وفى القرى الساحلية لا كما يتحدث بها الإنجليز .

وقد قضت الحركة على بعض الأسس الكلاسيكية ، ونجحت فى خلق مبادىء أيرلندية واقعية : فكان من شروط قبول المسرحيات للعرض فى الآبى أن تكون « نقداً للحياة مبنية على تجارب الكاتب الشخصية ، أو على مشاهدة له فى الحياة : الحياة الأيرلندية ، ويجب أن تكون جميلة وذات أسلوب رائع ، لا فى التراجيديا فحسب ، بل فى الكوميديا أيضاً » . ووضع المسرح بعض الشروط التى يجب أن تتوافر فى المسرحيات . وقد أصدر هذه الشروط فى هيئة كتيب أسماه : « نصائح إلى كتاب المسرح » ، تتلخص فى أن يطرد الكاتب المسرحى من ذهنه فكرة وجود بعض من لوازم المسرح مثل الحب الذى يعرض على المسرح الشعبى والذى يرمى إلى خلق كوميديا دراماتيكية . إن أية مجموعة من الأحداث ما دامت تحتوى على شعور عاطفى ، وتصارع إرادة — تصلح موضوعاً للمسرحية . إن الكتاب الشبان يجب أن يتذكروا أن تحقيق التأثيرات التى يريدون تحقيقها لن يأتى إلا عن طريق تعبيرات منطقية لموضوعهم ، وليس عن طريق إضافة أحداث عرضية . إن العمل الفنى يجب ألا يكون ذا موضوع واحد ؛ وهو فى الوقت نفسه ليس تقليداً للطبيعة وإن كان من الواجب أن يكون له التأثير الذى للطبيعة ، ويجب أن يعكس وحدة متماسكة تختلف تمام الاختلاف عن الاتساع الذى نجده فى الطبيعة . والوصول إلى هذه الوحدة يأتى عن طريق تأليف القصة وإعادة تأليفها . إن هذا هو العمل الأساسى للكاتب المسرحى ، وليس مجرد كتابة الحوار (الديالوج) . إن المسرحية المثالية هى تلك التى تجعل من المسرح مكاناً للإثارة الذهنية ، يتحرر العقل فيه ، كما كان يتحرر من المسرح اليونانى .

مرسى سعد الدين

ثورة فى الفلسفة المعاصرة

تحت هذا العنوان كتب الدكتور زكى نجيب محمود فى العدد الثالث من « المجلة » مقالا عرّف فيه الفلسفة جرياً على سنّة الوضعيين المناطقة أو المناطقة الوضعيين بأنها : علم توضيح المعانى ؛ وجعل مهمتها مقصورة على التحليل اللغوى للعبارات العلمية أو للعبارات التى يتناقلها الناس ؛ ومن ثم دعا الفلاسفة وطلاب الفلسفة إلى أن ينفضوا أيديهم من كل المباحث الميتافيزيقية نفضاً باعتبار أنها مباحث فى حقيقة الوجود وفى صلة الإنسان بالوجود ، وهو الأمر الذى ينظر إليه الأستاذ الفاضل على أنه مجرد خرافة .

ونستطيع أن نلخص أهداف هذه الدعوة فى هدفين اثنين : فهى ترمى من جهة إلى أن تجعل من الفلسفة عربة تسير وراء العلم من ناحية ، ووراء كلام الناس من ناحية أخرى تجمع فتات هذا وذاك ، وترهق نفسها فى البحث عن معانى المصطلحات هنا وهناك وتحللها تحليلا منطقياً لغوياً ، وهى ترمى من جهة أخرى إلى أن تعزل الفيلسوف عن مشكلات الوجود الواقعى وتبعده عن عالمى الأشياء والأشخاص لتحصره بعد ذلك فى نطاق ضيق جدا ، هو نطاق التحليل المنطقى اللغوى ؛ ومن هنا يسهل علينا أن نتبين خطر دعوة كهذه : فهى أولا تقلل من قيمة الفلسفة وتصورها تصويراً هزيلا متخلفاً فى الوقت الذى أخذنا نهتم فيه بالدراسات الفلسفية كنتيجة طبيعية لتطورنا السياسى والروحى ؛ مما يدعونا إلى أن نضع أكثر من علامة استفهام حول هذه الدعوة !

ومن ناحية أخرى فإن الفيلسوف لا يقنع — ولن يقنع — بأن يركب « عربة قمامة » ممسكاً بالمكنسة فى يمناه وبالجاروف فى يسراه ليلتقط فتات العلماء والناس العاديين جميعاً . وهو لا يقنع بهذا لا لأنه يركب رأسه ولا لغرور وصلف فيه . فما يقوله الدكتور زكى من أن ما يسميه البعض تهكماً بالعصر الذهبى للفلسفة أى عصر « البناء المذهبى » أو عصر بناء نسق شامخ فى الفلسفة قد ولى — صحيح كل الصحة . وإنما هو لا يقنع بهذا الدور لأنه يؤمن بأن له نقطة بدء خاصة بتفكيره تختلف عن نقطة بدء العالم والرجل العادى معاً ؛ فالاختلاف بين الفيلسوف وبين العالم أو الرجل العادى هو اختلاف فى نقطة البدء التى يتخذها كل منهما فى نظرته إلى الكون أولا وقبل كل شىء : فنقطة البدء التى يتخذها العالم تحصره فى بعض الظواهر الكونية أو الإنسانية المتخصصة ، ونقطة البدء عند الرجل العادى هى هذه الحياة الدارجة الثرثارة التى تأخذ المشكلات الجزئية فيها بعضها برقاب بعض بحيث لا تدع للمرء مجالا « للدهشة » الباعثة على التأمل والنظر . أما نقطة البدء عند الفيلسوف فهى بحث علاقة الإنسان بالوجود حوله على نحو كلى يبعد به عن المعالجة المتخصصة المقنّنة التى نلتقى بها عند العلماء ، وعن المعالجة الجزئية الدارجة التى تميز الحياة اليومية التى يحياها الرجل العادى . فالبحث الكلّى فى الوجود أو البحث فى الوجود الكلى وفى علاقة الإنسان به هو إذن البحث الفلسفى الأصيل الذى يعطينا التعريف الصحيح للفلسفة ، وهذا التعريف لا يجعل من الفلسفة — خلافاً لما يتوهمه بعضهم — مجرد كلام فى الهواء ، بل يجعل منها على الضد من ذلك بحثاً واقعياً ؛ لأنه يحفز الإنسان إلى الاهتمام بالوجود حوله . وكلمة « كلى » التى يقولها الفلاسفة عند حديثهم عن « الوجود الكلى » يجب ألا تخيف الناس العاديين والمناطقة الوضعيين على السواء ، وتجعلهم يستنتجون خطأ أن الفلسفة أىْ علم الوجود الكلى ليست إلا مجرد خرافة .

فلابد للإنسان — كل إنسان — من نظرة كلية إلى الوجود والحياة . والأديب أو الفنان بوجه عام لا يستطيع أن يفهم مشكلات الأدب إلا إذا استطاع

أن ينظر هذه النظرة الكلية إلى نفسه وإلى الطبيعة وإلى المجتمع وإلى الإنسانية جمعاء ، والعلماء الذين خلدتهم الإنسانية هم أولئك الذين استطاعوا أن يخرجوا من دائرة تخصصهم الضيقة لينظروا نظرة كلية إلى الكون وإلى المعانى الكلية العامة كالمكان والزمان مثلا .

ومن أجل هذا فإن النظرة الكلية التى ينظر بها الفيلسوف إلى الكون الكلى نظرة مشروعة وواقعية فى الوقت نفسه . بل إننا نرى أن كل محاولة لإبعاد الفيلسوف أو الإنسان بصفة عامة عن معالجة الوجود ، كتلك المحاولة التى يقوم بها المناطقة الوضعيون فى إبعاد الفيلسوف عن الوجود وفى حصره داخل حقل التحليل المنطقى اللغوى — موجهة ضد الإنسان أولا ، وضد الفلسفة ثانياً ، وضد الاتجاه الواقعى ثالثاً .

وبعد فالفلسفة المعاصرة لا تعوزها الثورات الحق العميقة الجديرة بالدراسة ؛ فإلى جانب المذاهب الواقعية الجديدة أو النيورياليزم التى ظهرت فى أمريكا والتى يعرفها الدكتور زكى معرفة جيدة وقدمها لنا أخيراً فى دراسة شائقة — نجد مثلا الفلسفة الفينومينولوجية أو فلسفة الظاهرات التى أسسها أدموند هوسرل ، وظفرت بأتباع كثيرين فى ألمانيا وفرنسا وأمريكا ، وهى فلسفة جادة طريفة . وسنحاول هنا أن نقدمها إلى القارئ العربى باعتبار أنها تمثل « ثورة فى الفلسفة المعاصرة » .

فقد عرّف هوسرل الفلسفة بأنها منهج وصفى : ومعنى ذلك أن الفلسفة ليست « تحليلا » وليست « تفسيراً » فما المراد بهذا كله ؟

المراد به أن الفيلسوف الذى يقتصر على التحليل — كما يفعل المناطقة الوضعيون — لا بد أن ينتهى به الأمر إلى متاهات كثيرة وطرق متشعبة ملتوية تبعده عن الحقيقة وتصرفه عن الوجود بقدر ما تزج به فى منعطفات لا نهاية لها ، وتقحمه فى سلسلة لفظية أو منطقية أو رياضية أو رمزية ليس لها آخر . فعلى الفيلسوف أن يبعد عن هذا الطريق الشائك الذى يدخله مولوداً ويخرج منه — إن خرج — مفقوداً . وعلى الفيلسوف كذلك أن يبعد قدر طاقته عن التفسير ؛ لأن التفسير أمر هين يعتمد على مخيلة الفيلسوف أكثر من اعتماده على أى شىء آخر . والفيلسوف الذى يعوّل على تفسير المشكلات التى تعترضه يعتمد فى أغلب الأحيان على مبدأ واحد يرجع إليه كلما أشكل عليه البحث ، فيجد فيه حلا هيناً يسيراً ، فما أشبهه إذن وهو يعتمد على هذا المبدأ الواحد بمن يمسك بمفتاح السر ، يديره فتنفتح أمامه كل الأبواب المغلقة ، أو ما أشبهه بمن يمسك بيده خيط الدمية يجذبه ، فتتحرك الدمية يمنة ويسرة وفقاً لاتجاه جذبه للخيط . أوما أشبهه بعربة تسير فى « اتجاه واحد » محظور عليها السير فى الاتجاهات الأخرى !

الفلسفة الحق إذن ليست تحليلا ولا تفسيراً ، وإنما هى وصف : وصف للوجود وعلاقة الإنسان بعالم الإدراك الحسى . فى هذا الحقل النابض بالحياة الذى تهفهف فيه نسمات كنسمات الصباح المنعشة يستطيع الإنسان أن يمر بتجربة « الدهشة » ، وهى عماد كل تفلسف ؛ لأنه لو حصر نفسه فى حقل التحليل المنطقى اللغوى ، وضرب حول نفسه حصاراً لغوياً منطقياً — فهيهات له أن تتم له تجربة الدهشة وسط هذا الحقل المصطنع القائم على الألفاظ والرموز وسلسلة التحليلات المعقدة ، هيهات أن يتم له ذلك بعد أن يكون قد بعد عن الاتصال المباشر بالوجود وبالواقع الحى أميالا وأميالا .

نادى هوسرل إذن بالاتصال المباشر بين الإنسان والوجود النابض الحى ، واتخذ شعاراً لفلسفته هذه الكلمات : « العودة إلى الأشياء نفسها » ، وهو يقصد بذلك — فضلا عن مناهضته للتحليل وللتفسير — العودة إلى الأشياء نفسها فى بكارتها الأولى ، أى قبل أن يدخل عليها العقل أو الذات العارفة أو الشعور أو التحليل العقلى فيفسدها ، فالفلاسفة العقليون وأصحاب نظرية

المعرفة قد ربطوا وجود الأشياء بعجلة الذات العارفة ، وجعلوها تدور فى فلكها بحيث إنهم جعلوا الشرط الأساسى لوجود الأشياء قائماً فى شعوره العقلى بها أو فى وحدة التفكير أو « الكوجيتو » المتعلق بها . أراد هوسرل على العكس من ذلك أن يكون اتصالنا بالأشياء لا عن هذا الطريق الملتوى ، طريق المعرفة العقلية ، بل عن طريق الاتصال المباشر بيننا وبين الأشياء فى بكارتها الأولى : فالعالم بقسميه : عالم الأشياء وعالم الأشخاص — ليس فى حاجة لكى يوجد إلى هذا التأليف العقلى ؛ لأنه موجود قائم بنفسه هناك أمام الشعور .

لكن مثول العالم هكذا أمام الشعور لا يميز تماماً موقف الفيلسوف ، بل إن موقف الرجل العادى ، وهو ما يسميه هوسرل بالموقف الطبيعى أو العادى — لا يخرج عن هذا ؛ فالرجل العادى يجد العالم ماثلا أمامه هو الآخر ، دون تفسير أو تحليل ودون أن يرى حاجة إلى إعطائه جواز مرور من الذات العارفة . فكان على هوسرل أن يميز موقف الفيلسوف من هذا الموقف الدارج الذى يقفه الرجل العادى من الوجود . هذا ويقدم هوسرل ما يسميه « بعملية الرد » أى رد العالم الخارجى إلى الذات أو الشعور « لا الشعور العقلى بل الشعور الحى القريب إلى الواقع » باعتبارها خطوة أساسية من خطوات الموقف الفلسفى . ويشتمل هذا الرد على منهج هوسرل المعروف بمنهج « الأبوخية » وهو عبارة عن تعليق الحكم على وجود الشىء ووضع الأشياء بين قوسين لكيلا يكون فى وجودها أمام الشعور أى ضغط منها عليه ، أو أى قيد يقيِّد الشعور ويُفْرَض عليه من الخارج .

بهذا تهيأ لهوسرل أن ينقذ الفيلسوف من ضغط الوجود المادى الخارجى ومن سيطرة الذات معاً . والفيلسوف بهذا الاعتبار هو الذى يرفض العالم المادى الخارجى وعالم الذات ، وهو الذى يقبلهما فى الوقت نفسه . وهو يرفض من العالم الخارجى صورته الدارجة وصورته الضاغطة ، يرفض الأولى لابتذالها ويرفض الأخرى لإرغامها ، ولكنه لا يسعه إلا أن يقبل مثول العالم أمامه واندماجه الواقعى فيه واتجاه شعوره إليه فى كل لحظة من لحظاته . أما من ناحية عالم الذات فهو يرفض أولا وصاية الذات على العالم ، تلك الوصاية التى كثيراً ما تغنى بها العقليون ، ويرفض ثانياً ادعاء المثاليين أن الذات العارفة توجد موضوع المعرفة أو تخلقه ؛ لأن هوسرل يؤمن بأن الذات تجد موضوعها ماثلا أمامها عند اتجاهها إلى معرفته . ومع ذلك فإن على الفيلسوف أن يقوم برد العالم إلى الذات ليتخلص من الصورة الدارجة للعالم الخارجى ، ولكن يجب ألا يغيب عن باله أن أول نتائج عملية « رَدِّ العالم الخارجى إلى الذات » أنه سيكتشف أن رد العالم إلى الذات رداً كاملا — غير ممكن ؛ لأن العالم سيظل ماثلا أمام الشعور .

أما والمنهج الفلسفى قد تحدد على هذا النحو ، فإن هوسرل بعد ذلك ينظر إلى نفسه وإلى العالم حوله ، فلا يجد إلا شعوراً متجهاً نحو العالم ليندمج فيه . وهو شعور أو اتجاه على نفسه بنفسه ، فيه بكارة ، وتملؤه النضارة : نضارة التجربة الحية . ومعنى « اتجاه الشعور » عند هوسرل أن الشعور بطبيعته يقصد فى كل لحظة من لحظاته موضوعاً يغايره مما يؤدى إلى إبعاده عن تأمل ذاته . وهذا الموضوع قائم فى حقل الإدراك الحسى . والشعور فى اتجاهه نحو الموضوع — يجد هذا الموضوع ماثلا أمامه على نحو لا يجعله يتدخل فى إيجاده ؛ فالعالم والموضوعات كلها ماثلة أمام الشعور فى حالة «معيَّنة». ومثول العالم والموضوعات فى حالة معيَّنة مع الشعور خطوة سابقة على معرفة الشعور له ولها ؛ وذلك لأنه إذا كان للشعور « معطيات » تتمثل فى إدراكه الذاتى للوقائع فهناك معطيات موضوعية سابقة على هذه المعطيات الشعورية . وهذه المعطيات الموضوعية يسميها هوسرل بالمعطيات السابقة على المعطيات الشعورية . وهى معطيات لها زمانها الموضوعى الخاص ولها فاعليتها الخاصة السابقة على

وحدة الشعور التأليفية ، وهذه الفاعلية تتمثل فى العلاقات الموضوعية القائمة بين الأشياء فى حقل الوجود الواقعى . فهذا الكتاب الذى أمامى لايتلقى وحدته من الذات العارفة التى توحِّد مختلف الإدراكات الحسية فحسب ، بل من موضع هذا الكتاب بالنسبة إلى الأشياء الأخرى القائمة بجانبه على هذه المائدة وبموضعه على هذه المائدة نفسها.

وما نراه فى عالم الأشياء المادية ينسحب على عالم الأشخاص الذين بيننا وبينهم تعامل فى المجتمع : فمشكلة وجود الأشخاص الآخرين ، تلك التى كانت دائماً أبداً غصة فى حلق جميع الاتجاهات المثالية مما أدى إلى إهمالها تماماً أو الالتجاء فى حلها إلى حلول خيالية — كانت أول مشكلة اعترف بقيامها هوسرل ؛ فوجود الأشخاص الآخرين معى هو وجود ماثل أمام شعورى ولا أستطيع أن أدعى أننى أخلقه .

هذه إشارة سريعة إلى بعض الجوانب الواقعية فى فلسفة الظاهرات ، فالتجربة الفينومينولوجية بها جانب سلبى يتمثل فى هذه المعطيات السابقة على فعل الشعور ، وواجبنا أن نتعمق هذه الجوانب ؛ لأنها تضفى على فلسفة هوسرل أهمية بالغة فى تاريخ الفلسفة المعاصرة .

. بيد أن طرافة هذه الفلسفة قائمة من ناحية أخرى فى احتمال تأويلها تأويلا مثالياً مع إعطاء المثالية فيها معنى جديداً يختلف عن معنى المثالية الذاتية القديمة ؛ فهذه المثالية الذاتية كانت تعلق وجود الأشياء على العقل المدرك ، وكانت تصر على القول بأن وجود الأشياء مرهون بإدراكها إدراكاً عقلياً من خلال الذات العارفة . فجاءت الفلسفة الفينولوميثولوجية وذهبت إلى أن « التجربة الحية » أولى باهتمامنا من الذات العارفة ؛ وذلك لأن الذات العارفة تمثل منطقة من التصورات البعيدة عن الواقع مرتين : فهى بعيدة عنه أولا لأنها فى الداخل أو فى باطن الإنسان فى حين أن الواقع قائم فى الخارج ، وهى بعيدة عنه كذلك لأن التصورات العقلية — مع انتمائها إلى « باطن » الإنسان — ليست أقرب مناطق هذا « الباطن » إلى نفسه الحية أو إلى قلبه إذا جاز لنا أن نستخدم هنا لفظة القلب متبعين فى ذلك بسكال . فالإنسان يشعر فى قرارة نفسه أن بينه وبين هذه التصورات حجاباً ؛ ولذلك نجده لا يلجأ إليها عند اتصاله المباشر بالعالم ، بل يفضل أن يلجأ إلى تجربته الحية ، وذلك لأن التجربة الحية لا تمثل « باطن » الإنسان بقدر ما تمثل هذا الباطن أو الداخل وقد التحم هو والواقع الخارجى التحاماً مباشراً . فهى تجربة حية من حيث إنها أكثر قرباً إلى الواقع من الذات العارفة . وهذه التجربة الحية هى التى تعطى الكوجيتو عند هوسرل معنى مختلفاً عن الكوجيتو عند الفلاسفة المثاليين العقليين ؛ فالكوجيتو عنده ليس ذلك الكوجيتو العقلى الذى يدعى أنه قابض على زمام الأشياء ويفرض عليها أن تمر به حتى يمنحها جواز اعتراف بوجودها ، ويتخيل فوق ذلك أنه هو الذى يخلع على العالم الوجود ويقول له : كن فيكون . الكوجيتو عند هوسرل ليس هذا ، بل هو كوجيتو « معاصر » للأشياء مصاحب لها ، ومع ذلك فالمرور به يمثل خطوة ضرورية من خطوات الموقف الفلسفى ؛ فعن هذا الطريق وحده نستطيع أن نؤثر فى العالم تأثيراً أقوى مما لو تركنا أنفسنا على سجيتها معاصرين للعالم وللأشياء معاصرة ساذجة فى حياتنا اليومية الدارجة .

هذه الفلسفة نستطيع أن نقول بحق : إنها تمثل « ثورة فى الفلسفة المعاصرة » ؛ فمع حرصها على إدماج الإنسان فى الوجود وعدم عزله عن واقعه استطاعت فى منهجها الوصفى أن تقدم لنا صوراً جديدة للمثالية وللواقعية ترضى أكثر من اتجاه ، وتنطوى على طرافة أصيلة .

دكتور يحيى هويدى

* * *

● نشرنا فى الصفحة ٩٣ من العدد الخامس من « المجلة » مشهداً رائعاً للنيل من تصوير الدكتور خليل مظهر . وقد سقط فى أثناء الطبع التنويه بالصورة وصاحبها ، فنأسف لذلك .